

NOVALIS E PASCAL. L'INFLUSSO DEGLI "ANTICHI MAESTRI" NELLE OPERE DI THOMAS BERNHARD

ABSTRACT

L'elaborato si pone come obiettivo l'analisi degli influssi che due pensatori del calibro di Novalis e Pascal esercitarono sulla poetica e sulla produzione di Thomas Bernhard (1931-1989). Partendo da citazioni ricorrenti nei testi dell'autore, si passerà ad una loro contestualizzazione e ad un esame del ruolo che le due figure ricoprono nella cosmogonia bernhardiana. Personalità di per sé molto diverse, poeta romantico il primo e teologo il secondo, vissute in epoche e contesti differenti, costituiscono tuttavia punti di riferimento fondamentali e ineludibili per la comprensione dei testi dell'autore austriaco. Novalis, teoreta di quella filosofia della malattia che così profondamente pervade le opere di Bernhard, influenzò fortemente la sua oscura poetica della morte e della *Hoffnungslosigkeit*, e proprio il frammento, l'unità minima e paradigmatica della produzione novalisiana, venne eretto da Bernhard a modello compositivo, sia nella prosa che nel teatro. Altro campione di questo espediente stilistico, di questo testo breve ma ricchissimo di significato, fu Blaise Pascal, che nei *Pensées*, formidabile apologia del Cristianesimo nonché introspezione del rapporto tra l'uomo e il Divino, mise a nudo i punti cardini della miseria e della finitezza umana, sui quali Bernhard fece leva in maniera personalissima, per consolidare la propria visione del mondo e per dare vita alla teologia negativa che pervade le sue opere.

This essay focuses on the analysis of the influence authors such as Novalis and Pascal had on Thomas Bernhard's (1931-1989) poetic and production. Although very different in personality and context – the first one was a romantic poet, the second a theologian – their ideas were absolutely central for the Austrian author, who absorbed them and managed to re-elaborate them in a very personal way. Novalis focused among all on the study of the effect of illness on the human soul, thus influencing Bernhard's attitude towards death and his concept of *Hoffnungslosigkeit*. The fragment, Novalis' favourite unit of text, was also chosen by Bernhard as leading model for his style, in his prose as well as in his dramas. Another great master of fragments was Blaise Pascal, who used a very similar style as Novalis in his main philosophical work, *Les Pensées*. He tried to build a defense of the Christian religion, also charting the abysses of the human soul and looking into the relationship between man and God. The image of a miserable humanity, lost without the Divine intervention, which emerges from Pascal's work, fascinated Bernhard and prompted the creation of his own dimension, where – however – the message of hope couldn't find any place left.

1 Novalis. Romantizzare il mondo, frammentare la letteratura.

«Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens»¹. Con questa citazione novalisiana si apre *Amras*, l'opera prediletta di Thomas Bernhard, il racconto-frammento forse meglio riuscito dell'intera produzione del grande autore austriaco. Una produzione che, come scrisse anche Marcel Reich-Ranicki, è essa stessa da intendersi come unico, ininterrotto frammento, in cui un universo viene continuamente accennato senza essere mai delineato in maniera esaustiva e soddisfacente, senza che il lettore possa mai avere l'impressione di essere giunto ad una conclusione, o ad una meta². Anche perché in Bernhard, qualunque cosa concluda, deve inevitabilmente farlo nella morte. Non ci si deve quindi stupire se un autore del suo calibro, che fece della ripetizione continua, dell'esasperante tentativo di avvicinarsi sempre più ad una perfezione irraggiungibile la propria forza, trovò in Novalis un valido precursore delle proprie idee e un modello formale al quale si rifece assai sovente³.

Il frammento citato in apertura – tratto dalle *Physikalische[n] Bemerkungen* – ci proietta subito nella dimensione bernhardiana della vita intesa come malattia, posta sullo stesso piano di questa, e com'essa di egualmente oscura comprensione. Ma questo frammento ci introduce anche nel pensiero – non sistema – filosofico di Novalis, al secolo Friedrich von Hardenberg, dove la morte viene attesa come salvezza, come liberazione ultima dal soffrire umano, come raggiungimento e ri-congiungimento con l'amata Sophie von Kühn, la promessa sposa del poeta, morta a soli 15 anni: Sophie, la fanciulla che sta al centro degli *Hymnen an die Nacht*, è l'amata che viene sostituita a Cristo, che diventa, anzi, una sorta di *alter Christus* e consente a Novalis di raggiungere la redenzione. Come Gesù, ella morì per sal-

1 Novalis 1960, vol. 3, p. 595 (“L'essenza della malattia è così oscura come l'essenza della vita”. Salvo ulteriori indicazioni le traduzioni sono da intendersi di chi scrive).

2 Cfr. Reich-Ranicki 1990, p. 102: «In jeder Hinsicht spürte, ahnte und wußte Bernhard ungleich mehr, als er in Worten auszudrücken imstande war. Eben deshalb konnte er ausdrücken, was sich in seinen Büchern findet. Sein Werk ist Fragment geblieben, anders kann man es sich nicht vorstellen. Und fragmentarisch muß jede Auseinandersetzung mit ihm sein» (“In ogni senso Bernhard sentiva, presupponeva e sapeva molto più di quanto sapesse esprimere a parole. Proprio per questo poteva esprimere ciò che si trova nei suoi romanzi. Il suo lavoro è rimasto un frammento, non ce lo si può immaginare diversamente. E frammentario deve essere ogni confronto con esso”).

3 Ci occuperemo qui principalmente di *Amras*, ma è bene ricordare che Novalis è presoché onnipresente in Bernhard. Viene citato per esempio in *Korrektur*, in cui Roithamer pone il poeta romantico sopra ogni altro scrittore (cfr. Bernhard 2008, p. 832); in *Beton*, dove Rudolf legge un suo volume di poesie proveniente dalla «großväterlichen Bibliothek» (“biblioteca del nonno”, cfr. Bernhard 2008, p. 863); in *Der Untergeher*, citato da Wertheimer (cfr. Bernhard 2008, p. 1000); in *Die Ursache* in maniera indiretta, quando il giovane Bernhard vorrebbe interrompere la lezione di violino per andare al cimitero e passeggiare «in Gedanken an die Toten und an den Tod und die Natur» (“pensando ai morti e alla morte e alla natura”, cfr. Bernhard 2004, p. 48); in *Das Kalkwerk*.

vare chi la amava, ed è proprio questo uno dei dettagli che rende il cristianesimo di von Hardenberg estremamente personale e autoreferenziale. Sophie diventò per lui l'intermediaria tra la vita terrena e l'aldilà. Come scrive Hartmut Zelinsky, «in seiner verzweifelten Trauer erfaßt Novalis eine unbeschreibliche Todessehnsucht, die er beglückt empfindet und zu steigern sucht. Er ist entschlossen, Sophie nachzusterben»⁴.

Se si pensa agli inni (*Hymnen*) – in particolare ai primi due – tutto ruota intorno al sonno, alla notte, vista come momento preparatorio per la morte, alla quale seguirà il giorno, e quindi la resurrezione, e con essa il ritrovamento di Sophie, della felicità⁵. Nel terzo inno, la cosiddetta *Urhymne*, Novalis inserisce elementi autobiografici riguardanti la disperazione per la perdita di Sophie, alla quale tuttavia succede un improvviso mutamento: un «Dämmerungsschauer»⁶ lo riporta alla vita, il suo «entbundner, neugeborner Geist»⁷ si innalza dalle macerie dell'anima, e nel quarto inno la notte viene vista come benigna, come donatrice di vita:

Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether
Verwandelt mein Blut -
Ich lebe bey Tage
Voll Glauben und Muth
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.⁸

Quella che si può leggere in queste righe è una filosofia della resurrezione, dove la morte è il perno attorno al quale ruota la vita per Novalis, sempre – dopo la morte di Sophie – sull'orlo di un pericoloso «Doppelleben, das er bis zu seinem Tode führt[e]»⁹.

Gli *Hymnen* sono un'opera salvifica come la *Vita nova* di Dante – e come questa

4 Zelinsky 1970, p. 24 (“Nel suo dolore disperato, Novalis è preso da un desiderio di morte che egli percepisce con felicità e tenta di accrescere. È deciso ad imitare Sophie nella morte”).

5 Sophie è anche il nome della cugina defunta di Robert in *Ungemach*, amata e contrapposta per fragilità alla matrigina del protagonista.

6 Novalis 1960, vol. 1, p. 135 (“Brivido, temporale della sera”). Cusatelli traduce molto liberamente con «spinta d'aurora» (Cusatelli 1982, p. 15).

7 Novalis 1960, vol. 1, p. 135 (trad. Cusatelli 1982, p. 15: «Il mio spirito nuovo, liberato»).

8 Novalis 1960, vol. 1, p. 139 (trad. Cusatelli 1982, p. 25: «Come sento le acque / della morte le sue onde germogliare / il balsamo che spira, aria in me / è il mio sangue è il cielo. / Custode della mia fede / porto di giorno il mio coraggio / ma di notte oh di notte / io muoio d'amore / nel mio fuoco dentro di me»).

9 Zelinsky 1970, p. 24 (“Una doppia esistenza che condusse sino alla propria morte”).

sono un prosimetro – in cui la donna salva il poeta, lo eleva al Divino. Tuttavia la concezione di Novalis della salvezza è duplice, ambigua: da un lato una gioiosa accettazione del ricongiungimento con Sophie, dall'altro l'inevitabile desiderio di morire, passo necessario per essere nuovamente con lei. Il sesto inno, con il quale l'opera si chiude, si intitola infatti *Sehnsucht nach dem Tode*.

È proprio questo l'aspetto oscuro di Novalis che più rappresenta le idee bernhardiane, e che meritò di essere impresso all'inizio di *Amras* con una frase lapidaria che non lascia scampo a chi si affaccia sul cosmo dell'autore. Una frase molto interessante anche da un punto di vista filologico: come si può evincere dal primo foglio del dattiloscritto originale, si nota che Bernhard ha inserito il passo a penna solo dopo aver completato la stesura dell'opera, e apportando inizialmente una modifica. Al posto di «als das Wesen des Lebens» compare infatti «als das Wesen des Todes»¹⁰. «Todes» è stato poi cancellato fino a renderlo quasi irriconoscibile – come spesso accade nelle correzioni dei documenti dattilografati da parte dell'autore – e l'originale «Lebens» è stato ripristinato.

Difficile pensare che Bernhard si sia sbagliato, che abbia commesso un errore di citazione. È possibile supporre che egli abbia ritenuto più incisivo, più forte il fatto che la malattia sia da considerarsi sullo stesso livello della morte, per poi avere un ripensamento e decidere di mantenere inalterato il frammento di Novalis, di per sé certamente molto più potente.

Questo passo rivela anche l'aspetto morboso della filosofia novalisiana, vera filosofia della malattia (“Krankheitsphilosophie”) nella quale la linea di Bernhard si specchia perfettamente, dove l'incertezza, la caducità, gli impedimenti umani stanno al centro delle attenzioni del pensatore. Ispiratore di queste posizioni fu il medico scozzese John Brown con l'opera *Elementa medicinae*, tradotta nel 1796 in tedesco¹¹. Come si può leggere anche nel saggio di Zelinsky, essa postula la presenza di stimoli che influiscano sull'organismo irritandolo. La vita non sarebbe quindi altro che una serie concatenata di stimoli: «Gesundheit ist bedingt durch einen mittleren Grad der Erregtheit (= Erregung). Krankheit besteht entweder in zu stärker oder in zu schwacher Erregung, Sthenie oder Asthenie»¹². Gli stimoli possono essere poi – secondo Brown – interni o esterni, e proprio i primi sono per Novalis i più forti, quelli dell'anima, capaci di influenzare anche quelli del corpo: «“Die Seele mit ihren Einwirkungen ist unter allen Giften das stärkste”. Er glaubte an die Einflußmöglichkeiten der Seele auf den Körper»¹³.

10 Bernhard 2004b, p. 351 (cfr. nt. 1).

11 Brown è citato anche in *Das allgemeine Brouillon*, nel frammento 386, insieme a parte della sua dottrina sopra accennata.

12 Zelinsky 1970, p. 25 (“La salute è determinata da un grado medio dell'irritazione (= eccitazione). La malattia è data invece da un'eccitazione troppo forte o troppo debole, stenia oppure astenia”).

13 *Ibidem* (“L'anima, con i suoi effetti, è il più forte tra tutti i veleni”. Novalis credeva alle possibilità che l'anima aveva di influenzare il corpo”).

Un'altra citazione di Novalis sembra supportare questa tesi, e la troviamo esattamente all'inizio del quarto volume autobiografico *Die Kälte*: «Jede Krankheit kann man Seelenkrankheit nennen»¹⁴. Qui ci troviamo al sanatorio Grafenhof, nell'istituto per la cura dei polmoni in cui Bernhard soggiornò dopo l'amara presa di coscienza che la malattia non lo avrebbe mai più abbandonato. L'aforisma calza in questa circostanza a pennello, in quanto la malattia fisica è inevitabilmente malattia dell'anima, comporta solitudine forzata, riflessione, rilettura del proprio passato e cancellazione di ogni certezza. Gli stimoli esterni si fondono quindi con quelli interni, i quali prendono il sopravvento, e fanno sì che la malattia non resti confinata solo al fisico, ma sia innanzitutto una «Seelenkrankheit».

Esiste quindi in Novalis una polarità tra corpo e anima, tra muscoli e nervi, come sottolinea Zelinsky: «Asthenische und sthenische Kostitution entsprechen demnach schwach und stark, Seele und Körper, Innenwelt und Außenwelt»¹⁵. E questa polarità la ritroviamo in *Amras*, tra la coppia di fratelli e i taglialegna: i primi sono «Nervenmenschen», i secondi «Muskelmenschen»¹⁶. I due fratelli, Walter e il narratore, sono due astenici, altamente intelligenti, rispettivamente «Musikphilosoph» e «Naturwissenschaftler», i quali dopo il suicidio dei genitori – al quale hanno preso parte senza successo – vengono separati dal resto del mondo, vivendo relegati in una sorta di limbo, una torre che diventa simbolo della pazzia.

Amras ha inizio sin da subito con un'atmosfera cupa, di abbandono. Si parla di un meletto al quale è collegata la torre, da anni proprietà del padre. Un padre che se ne è andato, il Padre al quale Novalis aspira invece di fare ritorno per ricongiungersi a Sophie. Ma a *Amras*, sobborgo di Innsbruck, non c'è speranza, non c'è assolutamente spazio per guardare innanzi. Lo stesso luogo rappresenta una sorta di nomen omen: il toponimo “*Amras*” risale probabilmente all'età romana, ed è riconducibile all'espressione “*ad umbras*”, per via della posizione costantemente in ombra della località. Condizione che certamente ha un influsso su chi vi abita, e non sempre benefico, che non di rado ha come esito il suicidio, commesso appunto dai genitori.

È chiaro che il padre dei due fratelli, in quanto suicida, allontanatosi volontariamente dalla vita, non possa essere lo stesso Padre di Novalis: il poeta cerca con la morte un Padre che gli ridoni la vita, muore quindi per rinascere; il padre dei fra-

14 Novalis 1960, vol. 3, p. 663 (“Ogni malattia può essere chiamata malattia dell'anima”). Questo passo, con cui si chiude il frammento 601 dei *Fragmente und Studien 1799-1800*, sembra riecheggiare nelle parole di Konrad a Fro in *Das Kalkwerk* (Bernhard 2008, p. 470): «Alle diese Krankheiten seien in erster Linie nichts als sogenannte Gemütskrankheiten, die den Anschein erweckten, organisch zu sein. Im Grunde gebe es gar keine sogenannten Organischen Krankheiten» (“Tutte queste malattie sono innanzitutto nient'altro che cosiddette malattie dello spirito, che danno l'idea di essere organiche. In fondo non c'è nessuna cosiddetta malattia organica”).

15 Zelinsky 1970, p. 25 (“Costituzione astenica e stenica corrispondono a debole e forte, anima e corpo, mondo interiore e mondo esteriore”).

16 *Ibidem* (“Uomini dei nervi” e “uomini dei muscoli”).

telli simboleggia semplicemente il rifiuto, e non offre speranze per i figli rimasti sulla terra. Figli che vivono in una torre, simbolo dell'isolamento per eccellenza, che osservano la vita del mondo esterno in una spaventosa teiscopopia dall'alto del loro rifugio. È la torre eburnea del saggio, ma è anche la biblica torre di Babele, la torre della discordia, della punizione divina¹⁷.

Già dalle primissime righe si respira un'aria ancestrale, antichissima, che sospinge il lettore verso la torre¹⁸, nella salita attraverso l'«Urgestein», le rocce primitive – non semplicemente “Granit”, in quanto deve emergere il prefisso indicatore dell'origine “ur-” – e il meleto, il giardino dell'Eden dove si trova l'albero del frutto proibito, generalmente associato alla mela. Giardino che, per via del tema del suicidio che pervade l'intera opera, non può non ricordare anche la selva dei suicidi dell'*Inferno* dantesco, nel XIII canto, dove Pier delle Vigne spiega al poeta fiorentino il contrappasso che i dannati del suo girone devono subire per l'eternità. Bernhard gioca poi molto con il senso del limite, con il tema del passaggio (“Übergang”), con la specularità e la contrapposizione di elementi situati dalle due parti di un confine. Questo confine coincide in *Amras* con il Brennero, citato già nella prima pagina, che segna il passaggio dal Tirolo al Südtirol, il passaggio quindi dal luogo della malattia, la “Tiroler Epilepsie” – dalla quale sono affetti Walter e la madre – al luogo di cura (si pensi alle numerose località di cura sulle montagne in provincia di Bolzano). E il racconto è infatti pieno di toponimi e di antroponimi relativi all'area a nord e a sud del Brennero.

È il passaggio dall'ombra alla luce, dal luogo in cui la natura è ormai ostile per chi vi abita, a dove essa dà ancora speranza e può portare alla guarigione. È quindi la raffigurazione di una natura dal duplice volto, benigna ma anche crudele. Novalis pone l'accento sulla spaventosità della natura nel secondo capitolo del frammento di romanzo *Die Lehrlinge zu Sais*: un gorgo che imprigiona chi vive al suo interno, una macina mortale che sfracella anche chi ne fa parte, come l'uomo stesso. Wendelin Schmidt-Dengler scrive come la natura in Bernhard, già nelle primissime opere, *Frost* e *Verstörung* – e quindi anche in *Amras* – sia estremamente cruda, rigida, snaturata come mai prima: «Vor allem in *Frost* wird mit einer Radikalität wie in keinem Buch zuvor mit der positiven Naturauffassung gebrochen, ja es scheint das Buch geradezu darauf angelegt, jeden möglicherweise positiv gefaßten Naturbegriff von vornherein aufzuheben»¹⁹. La rottura è effettivamente an-

17 La figura della torre viene sempre intesa come rifugio ed è reperibile anche nel racconto *Montaigne* e in *Zwei junge Leute*, primo brano di *Ereignisse*. Anche il cono di *Korrektur* ricorda una torre.

18 Nell'intero racconto si parla di una torre, definita tuttavia all'inizio «Wahrzeichen unseres Vorortes *Amras*» (“simbolo del nostro sobborgo”), e quindi collegabile allo Schloss Ambras di Innsbruck.

19 Schmidt-Dengler 1989b, p. 67 (“Soprattutto in *Frost* si rompe con la concezione positiva della natura, con una radicalità come in nessun libro prima d'ora, anzi, il libro sembra addirittura basarsi sin dall'inizio sull'eliminazione di ogni concetto di natura pos-

cora più forte che in Walser o in Musil: la natura non è solo inquietante – come nel primo – o percepita in maniera passiva, apatica – come nel secondo, per esempio nel *Törless*. Essa è ostile all’uomo. Schmidt-Dengler elenca una serie di passaggi di *Frost*, dove l’elemento naturale è esplicitamente descritto in maniera negativa: «Flüsse atmen den Geruch der Verwesung ihres ganzen Flußlaufes aus. Die Berge sind Gehirngefüge, an die man stoßen kann, sind bei Tag überdeutlich, bei Nacht überhaupt nicht wahrnehmbar»²⁰; «Frühlingslandschaften werden zu Pestzentren»²¹. Lo stesso pittore Strauch, nel romanzo *Frost*, parla di compagnie di cacciatori che infieriscono sulla natura, delle centrali elettriche e delle dighe che, costruite nella valle, rovineranno il paesaggio, finché l’ambiente a sua volta non colpirà l’uomo ribellandosi.

Ma Novalis – nella stessa opera sopra citata – parla anche delle «endlosen Zerspaltungen der Natur», la cui esplorazione non è altro che un «gefährliches Unternehmen, ohne Frucht und Ausgang»²². E tale è esattamente l’analisi clinica che l’io narrante di *Frost* cerca di effettuare su Strauch, senza poter arrivare ad alcun risultato di fatto. È anche quanto accade con il medico curante di Walter, fratello dell’io narrante in *Amras*, il quale, per visitarlo ed effettuare le terapie necessarie, è costretto a legare il giovane ad una sedia. Terribile malattia, l’epilessia è la denaturazione della natura, il suo inselvaticarsi, che si colloca perfettamente nel quadro di una natura fuori controllo, quasi out of joint, intorno al quale è imperniato il racconto. Si tratta di un caos pressoché totale, dell’apice della pazzia simboleggiata dalla torre. Pazzia che si riflette sul coltello, sulla lama che provoca un terrore inspiegabile in Walter, e che il fratello utilizza per affettare pane e carne affumicata, entrambi elementi che riconducono a Cristo: il pane, che nell’eucarestia rappresenta il Corpus Christi, e la carne affumicata, collegabile con le pratiche di imbalsamazione per conservare il più a lungo possibile il cadavere di un defunto. Anche lo stile di *Amras* ricorda quello di Novalis, in particolar modo nelle Sätze Walters, redatte in maniera aforistica e frammentaria. Lo stile conciso, interrotto, spesso illogico nei passaggi da frammento a frammento si confà perfettamente alle condizioni psichiche di Walter, il quale probabilmente scrive i propri pensieri tra i vari attacchi epilettici.

Reger in *Alte Meister* afferma di non aver mai letto interamente un libro, ma di preferire concentrarsi su passaggi singoli per capirlo meglio ed evitare di fraintendere l’intera opera. La vita stessa deve essere osservata secondo il «Musikphilosoph» come frammento di qualcosa più grande, e non come completezza:

sibilmente positivo”).

20 Bernhard 2008, p. 15 (“I fiumi esalano l’odore della putrefazione lungo tutto il loro corso. Le montagne sono strutture cerebrali contro le quali si può cozzare, sono visibilissime di giorno, di notte assolutamente impercettibili”).

21 Ivi, p. 219 (“Paesaggi primaverili diventano centri pestiferi”).

22 Novalis 1960, vol. 1, pp. 87-88 (trad. Cusatelli 1982, p. 107: «Interminabili scissioni della Natura, impresa peraltro pericolosa, senza esito e frutto»).

Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene. Erst wenn wir das Glück haben, ein Ganzes, ein Fertiges, ja ein vollendetes, zum Fragment zu machen, wenn wir daran gehen, es zu lesen, haben wir den Hoch- ja unter Umständen den Höchstgenuß daran.²³

Una simile posizione viene presa da Novalis stesso, che sviluppò la forma del frammento come forma letteraria prediletta del Romanticismo insieme a Friedrich Schlegel. Recita il frammento 114, l'ultimo della raccolta *Blüthenstaub*:

Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!²⁴

Veri libri non sono mai stati scritti secondo il poeta. Esistono però frammenti, semi per la letteratura, che rappresentano lo stadio preparatorio necessario per la stesura di opere più complesse, per la realizzazione di un nuovo stile compositivo, che potrà un giorno rendere superflui tutti gli altri libri²⁵. Così come il mondo deve essere “romantizzato” per un nuovo approccio alla realtà, la letteratura deve essere frantumata, ridotta a unità minime che scompongano il tutto e lo rendano meglio analizzabile. E questa è esattamente l'importanza che i frammenti rappresentano per Bernhard, vale a dire il fatto che essi siano unità ricche di significato, estremamente brevi, ma capaci di esprimere un'idea forte e non di rado semanticamente duttile, variamente interpretabile, come si vedrà anche nella sezione dedicata a Pascal. Tale interesse è inoltre evidente in *Ungensch*, dove la seconda metà – *Papier Karls* – sembra ricalcare la struttura di *Amras*.

Wendelin Schmidt-Dengler sottolinea che anche la struttura di varie opere bernhardiane ha come principio il frammento. La maggior parte di esse portano il lettore verso un finale tragico, ma sovente, verso la fine viene «ein Vorgang dargestellt, dem die Beteiligten fassungslos und behext zusehen»²⁶. Un finale inaspettato, una

23 Bernhard 2008, p. 1243 (“La gioia più grande l'abbiamo dai frammenti, come la gioia più grande dalla vita l'abbiamo se la osserviamo come frammento, e come è orrenda per noi la totalità e in fondo ciò che è perfetto e finito. Solo quando abbiamo la fortuna di rendere frammento qualcosa di intero, di finito, persino di perfetto, quando ci mettiamo a leggerlo abbiamo da ciò un grande piacere, in certe circostanze persino il più grande”).

24 Novalis 1960, vol. 2, p. 463 (trad. Cusatelli 1982, p. 486: «L'arte di scrivere libri non è stata ancora inventata. Ma è sul punto di essere inventata. Frammenti di questa specie sono vivai letterari. Certo vi potrà essere qualche granello sterile: purché ne germogliano alcuni!»).

25 Così Novalis si immagina la letteratura del futuro (cfr. Novalis 1960, vol. 3, p. 572): i racconti non avranno più contesto, come i sogni, le poesie avranno un suono soave, senza alcun senso – tutt'al più saranno comprensibili singole strofe – e dovranno essere soltanto frammenti sugli argomenti più disparati.

26 Schmidt-Dengler 1989c, p. 109 (“viene rappresentato un processo che, chi è coinvolto, osserva in maniera sbigottita e stregata”).

sorta di ἀπροσδόκητον che lascia sbigottiti personaggi, pubblico, lettori. Scrive ancora Schmidt-Dengler:

Die Möglichkeit, mit seinem Werk den Verdacht eines vollkommenen Kunstwerkes, das es in der Tat nicht geben kann, zu erwecken, unterläuft Bernhard dadurch, daß er das Fragment zum Prinzip erhebt: “Die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie [die Kunstwerke, W.S.-D.] wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen; beide Momente hat das Fragment”.²⁷

Il germanista viennese afferma – citando anche Adorno dalla *Ästhetische Theorie* – il primato del frammento nelle opere bernhardiane: rinunciando alla pretesa di essere opere compiute e totali, riescono ugualmente a raggiungere la grandezza di brani che invece sono costruiti in maniera organica, secondo canoni che possono definirsi classici. E il frammento, nella sua concentrata grandezza espressiva, diventa così in Bernhard epitaffio del modello di opera d’arte compiuta.

2 Blaise Pascal. Timore degli spazi infiniti e tensione teologica

Ich habe kein einziges seit 1975 erschienenes Buch gelesen, und ich kann also kein solches Buch empfehlen, aber wenn die *Pensées* des Pascal erst nach 1975 erschienen wären, was nicht der Fall ist, würde ich die *Pensées* empfehlen.²⁸
(Thomas Bernhard)

L’idea di frammento è estremamente importante anche per quanto concerne i *Pensées* di Pascal. Con il racconto *Der Schweinehüter* – se si esclude la raccolta poetica *In hora mortis* – troviamo per la prima volta in Bernhard l’abitudine di utilizzare una citazione, una frase estrapolata da un determinato contesto e particolarmente significativa, che possa riassumere lo spirito dell’opera a cui prelude. Il passo selezionato è tratto dai *Pensées* di Blaise Pascal, il filosofo che più di tutti – anche di Novalis – è presente nella produzione dello scrittore austriaco. *Der Schweinehüter*

27 *Ibidem* (“Bernhard elude la possibilità di destare con il proprio lavoro il sospetto di un’opera compiuta, che in realtà non può esserci, elevando il frammento a principio: ‘La svolta verso ciò che è spezzettato e frammentato è in realtà tentativo di salvataggio dell’arte attraverso lo smantellamento della pretesa che le opere d’arte siano ciò che non possono essere e ciò che pure devono volere; il frammento ha entrambi i momenti’”).

28 Bernhard 2011, p. 134 (“Non ho letto alcun libro pubblicato dopo il 1975 e non posso quindi consigliarne nessuno, ma se i *Pensées* di Pascal fossero comparsi solo dopo il 1975 – e non è così – consiglierei i *Pensées*”). Così rispose Thomas Bernhard alla domanda posta a tutti i vincitori del Bremer Literaturpreis: “Quale libro uscito a partire dalla Fiera del libro del 1975 vorreste consigliare alla particolare attenzione dei nostri lettori e perché?”.

(1956) è inoltre la prima opera in cui Bernhard smette i panni dello scrittore politicamente corretto, abbandona l'abituale vestito tradizionale, la "Ledertracht", per indossare egli stesso la camicia di forza e per costringere i propri personaggi ad indossarla. È un racconto in cui la religione ricopre un ruolo enorme, ma è una religione negativa, che non dà più alcun conforto a chi vorrebbe credere. Scrive Franz Haas sulla «*Neue Zürcher Zeitung*» a tale proposito:

Der entscheidende künstlerische Sprung erfolgt 1956 mit der Erzählung "*Der Schweinehüter*" [...], mit der Bernhard die anheimelnde Bauernwelt für immer verlässt. Gott ist nun für ihn ziemlich tot, ein wenig geistert er noch durch die Gedichte der späten fünfziger Jahre.²⁹

Ambientato durante la Settimana Santa, in una spasmodica e crescente attesa del Venerdì Santo e della Domenica di Pasqua, il brano ha come protagonista Korn, un contadino che vive con la moglie e il proprio maiale. L'idillio descritto nelle opere precedenti è lacerato: indigente ed esaurito, Korn concentra tutti i suoi sforzi sull'animale, la sua unica speranza di poter guadagnare abbastanza e permettersi qualche piccola soddisfazione. Sull'orlo di una crisi nervosa, stanco dell'ingiustizia sociale ed esistenziale a cui è continuamente sottoposto, sfoga la sua rabbia sull'animale e in parte sulla donna, gli unici ad essergli sottoposti, le valvole di sfogo naturali della sua esasperazione. Deciso a macellare il maiale e suicidarsi, cambia improvvisamente idea grazie alla dolcezza della moglie. «Das Schwein wird mich retten!»³⁰, esclama Korn, in quella che sembra essere una replica della Passione di Cristo, dove la morte della bestia potrebbe redimere il contadino, esattamente come Gesù con l'umanità. Ma il maiale muore per una malattia cruenta che lo rende anche inservibile. Il sogno è infranto, ogni possibilità di riscatto è preclusa, la fine è inevitabile: Korn brucia la carcassa e nella notte si lancia nella foresta per suicidarsi.

Il finale ufficiale è aperto, in quanto la prima versione venne stampata su un giornale cattolico, «*Die Furche*», e quindi Bernhard dovette trattenersi dal parlare di suicidio in maniera esplicita. Tuttavia l'universo di Bernhard si è incrinato definitivamente, la redenzione non è possibile, Korn si lancia all'inseguimento di Cristo nelle ultime righe del brano, ma è ormai la corsa di un folle, di un uomo finito che non distingue più la realtà dal delirio.

A questo punto ci si potrebbe chiedere quale sia il ruolo del cattolico Pascal con il cosmo bernhardiano, dove Dio sembra essersene andato definitivamente. Se Bernhard ebbe una formazione cattolica nell'Austria conservatrice, dovette abbandonarla relativamente presto, come si evince dall'autobiografia, sicuramente anche per via dell'educazione ricevuta dal nonno, e a causa delle situazioni para-

29 Haas 2004, p. 46 ("Il salto artistico decisivo avviene nel 1956 con il racconto *Der Schweinehüter*, con il quale Bernhard abbandona per sempre il patrio mondo contadino. Per lui Dio è ormai pressoché morto, un poco aleggia ancora nelle poesie degli ultimi anni '50").

30 Bernhard 2003, p. 534 ("Il maiale mi salverà!").

dossali che si ritrovò a vivere all'interno del collegio di Salisburgo, prima istituto di stampo nazista e poi scuola cattolica, dove l'unico cambiamento constatato dal giovane scolaro fu la remissione del quadro di Hitler e il posizionamento del crocifisso al suo posto, il passaggio dal sovrintendente nazista Grünkranz al cattolico Onkel Franz.

Proprio i suoi *Pensées* costituiscono una miniera, una fonte inesauribile per le opere e per il pensiero stesso di Bernhard. Scritti a partire dal 1656, rimasti incompiuti ed editi postumi a Parigi nel 1669, sono riflessioni e tentativo di apologia della religione cristiana. Si tratta di frammenti, non organizzati in maniera precisa e sistematica, a seconda delle edizioni di numero variabile e ordinati diversamente, frasi, brevi testi che per certi versi ricordano il Novalis dei frammenti dell'*Athenäum* e del *Blüthenstaub*.

È tuttavia necessario fare una distinzione tra i frammenti di Novalis e quelli di Pascal. A differenza dei secondi, i primi sono intrisi di uno spirito romantico che non si pone limiti, che lacera i confini tra realtà e fantasia. Scrive il teologo Romano Guardini nella prefazione alla traduzione tedesca dei *Pensées*:

Die Aufzeichnungen des Novalis oder Friedrich Schlegels kommen aus dem Genialitätsstrom einer überreichen Zeit, der alles verwandelt. Alles wird vom Gefühl durchflutet. Überall leuchtet die Intuition auf. Die Phantasie herrscht und führt.³¹

Ma lo spirito romantico rischia di perdersi in una tale immensità, nella scoperta di una realtà infinita, poiché gli manca la «Kraft zur Grenze und der Wille zur Entscheidung»³². Tutto è «fließend und unverpflichtet»³³. E proprio da tali presupposti nasce – secondo Guardini – il frammento romantico: «der allesahnende Geist, der zuviel-wollende Wille resignieren vor der Unmöglichkeit, sich zu erfüllen, und machen aus der Not eine Form»³⁴.

Di differente natura sono i frammenti di Pascal. Scritti potenti sul senso della vita, sulla morte, che, anche presi singolarmente, costituiscono per il lettore forti spunti di riflessione sulla propria esistenza. Ma presentano un problema di fondo: sono incompleti, in quanto l'artefice è morto prematuramente. «Was bleibt, ist eine Werkstatt voller Materialien, Werkzeuge, Entwürfe, Versuchsanordnungen, zu denen der Meister allein den Schlüssel besessen hat»³⁵. Per questo motivo – continua Guardini – essi sono più genuinamente «Bruchstück als die Reflexionen eines

31 Pascal 2011, p. 9 (“Gli scritti di Novalis o Friedrich Schlegel vengono dal flusso geniale di un’epoca ricchissima, che muta tutto. Tutto viene inondato di sentimento. Ovunque l’intuizione sfavilla. La fantasia domina e guida”).

32 Ivi, p. 10 (“La forza di spingersi al limite e la volontà di decidere”).

33 *Ibidem* (“scorrevole e svincolato”).

34 *Ibidem* (“lo spirito che tutto presuppone, la volontà che troppo vuole cedono davanti all’impossibilità di realizzarsi e fanno della necessità una forma”).

35 Ivi, p. 11 (“Resta un laboratorio pieno di materiale, attrezzi, bozze, disposizioni sperimentali per le quali soltanto il maestro aveva la chiave”).

de la Rochefoucauld oder die Fragmente eines Novalis»³⁶, perché non sono stati portati a termine, non hanno potuto ottenere la forma definitiva. «Diese Fragmente», conclude Guardini, «kennen weder die lässige Skepsis des Weltmannes noch die unberechenbare Phantastik des Romantikers, sondern sind von einem tiefen, leidenschaftlichen, ja fanatischen Ernst beherrscht»³⁷.

Può dunque sembrare strano, ad una prima lettura, che Bernhard abbia grandi affinità con un pensatore cristiano come Pascal. Eppure i punti di contatto sono molti. Come affermato nella conversazione notturna con Peter Hamm, Bernhard predilige i filosofi «ohne System»³⁸, quindi senza un pensiero filosofico organico, strutturato, che si dirami ed esplori ogni aspetto della realtà. Pascal è fra questi, e certamente anche Novalis.

Se poi ci si sofferma più attentamente sui singoli frammenti, è inevitabile imbattersi in evidenti punti di contatto. Già nel primo (secondo l'ordine dell'edizione da noi consultata), che è una forte considerazione sulle possibili posizioni che l'uomo può prendere nei confronti di Dio, si può leggere:

Man braucht keine besonders erhobene Seele zu haben, um zu begreifen, daß es hier keine wahrhafte und ausdauernde Befriedigung gibt, daß alle unsere Freuden nur Eitelkeit sind, daß unsere Leiden ohne Ende sind, und daß uns schließlich der Tod [...] vor die schreckliche Notwendigkeit stellt, in Ewigkeit ausgelöscht oder unglücklich zu sein.³⁹

Nell'ottica cristiana e giansenista di Pascal questo passo ha un preciso significato: l'uomo è di per sé insufficiente, non è in grado di darsi certezze valide a rassicurarlo. La natura – e con essa il genere umano – è un qualcosa di deperibile e finito, e l'unica salvezza risiede in Cristo: queste le due verità fissate dal credo cristiano secondo Pascal.

Per Bernhard la questione è decisamente più radicale. Da non credente egli non ha alcuna fiducia in una redenzione post mortem: il cristianesimo – e in particolare il cattolicesimo onnipresente in Austria e nella sua infanzia – è visto come imbroglio nei confronti degli uomini, e l'avversità dello scrittore per la religione è evidente e ricorrente nell'autobiografia e in quasi tutte le sue opere⁴⁰. È questo un

36 *Ibidem* (“particelle, rispetto alle riflessioni di un de la Rochefoucauld o ai frammenti di un Novalis”).

37 Ivi, p. 11 (“Questi frammenti non conoscono né lo scetticismo disinvoltato dell'uomo di mondo né l'incalcolabile fantasia di un romantico, sono bensì dominati da una serietà profonda, appassionata, persino fanatica”).

38 Bernhard - Hamm 2011, p. 27 (“senza sistema”).

39 Pascal 2011, p. 29 (trad. Vozza 1995, p. 121: «Non è necessario avere un animo elevato per comprendere che qui non esiste alcuna soddisfazione vera e duratura, che tutte i nostri piaceri sono solo vanità, che i nostri mali sono infiniti, e che infine la morte [...] deve infallibilmente porci [...] nella necessità di essere o annientati o infelici»).

40 Schmidt-Dengler parla di una teologia negativa di Bernhard contrapposibile a quella positiva dell'autore viennese Heimito von Doderer, una visione del divino che si

tratto ereditato dal nonno materno, primo e vero insegnante di vita, maestro di solitudine e sorta di precettore privato, che iniziò il giovane Bernhard ai grandi nomi della filosofia e della letteratura. E ciò rappresenta un'ulteriore analogia con Pascal: così come Bernhard ricevette i maggiori insegnamenti dal nonno, ugualmente Pascal – anch'egli cagionevole di salute – fu istruito in casa dal padre in maniera sistematica, e spinto tuttavia ad apprendere di propria iniziativa. Solitario, Pascal si avvicinò alla matematica, trovando senza aiuto esterno – all'età di dodici anni – i primi 32 teoremi di Euclide. A diciassette anni elaborò un saggio sulla sezione conica, impressionando il circolo di dotti frequentato dal padre. E proprio questo studio mostra affinità anche con il progetto di Roithamer, nel romanzo *Korrektur*, per il cono a scopo abitativo destinato alla sorella.

Come accennato all'inizio del capitolo, Pascal compare espressamente per la prima volta in Bernhard in *Der Schweinehüter*, con la citazione «Dieser Hund gehört mir, sagten diese armen Kinder; das ist mein Platz an der Sonne...»⁴¹, fortemente voluta dall'autore, come afferma il suo editore⁴². Tale frase è estrapolata dal frammento 251 dell'edizione da noi consultata, contenuto nella sezione IV, intitolata *Die menschlichen Gesellschaftsformen* (“Le forme di società umana”). Il frammento originale francese recita:

Mien, tien.

“Ce chien est à moi”, disaient ces pauvres enfants. “C’est là ma place au soleil”. Voilà le commencement et l’image de l’usurpation de toute la terre.⁴³

Come ricorda il titolo della sezione pascaliana, ci troviamo qui di fronte a un passo che ha a che fare con la società, e il ruolo che occupa l'uomo in essa. Korn è una figura sconfitta sin dalle prime pagine, costretta a subire le ingiustizie della vita. Si

proietta nelle ambientazioni delle opere, che fa sì che le figure del primo vivano isolate, in una dimensione verticale, impegnate in interminabili monologhi, mentre quelle del secondo si proiettino in un'ottica più orizzontale, di comunicazione e dialogo (cfr. Schmidt-Dengler 1989a, p. 21).

41 Bernhard 2003, p. 516 (trad. Vozza 1995, p. 95: «“Questo cane è mio”, dicevano quei poveri bambini. “Questo è il mio posto al sole...”»).

42 Bernhard - Unseld 2009, p. 567: «Er legt größten Wert darauf, daß das Motto von Pascal ebenfalls abgedruckt wird» (“Ci tiene molto che la citazione di Pascal venga ugualmente stampata”).

43 Pascal 1977, p. 90 (trad. Vozza 1995, p. 95: «Mio, tuo. “Questo cane è mio”, dicevano quei poveri bambini. “Questo è il mio posto al sole”. Ecco l’inizio e l’immagine dell’usurpazione di tutta la terra»). Si tratta di un frammento che ricorda moltissimo il famoso passo di Rousseau nel *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (Rousseau 1964, p. 164): «Le premier qui ayant enclos un terrain, s’avisait de dire, ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile» (“Il primo che, avendo recintato un terreno, si permise di dire questo è mio, e trovò persone abbastanza semplici da credergli, fu il vero fondatore della società civile”).

adira con la bestia perché non può farlo con nessun altro, perché è l'unica a consentirgli di riaffermare la propria dignità di uomo. E la propria posizione di padrone. *Der Schweinehüter* è un brano profondamente improntato alle problematiche della convivenza sociale, alle disuguaglianze in essa sperimentabili. Se tutti gli uomini sono uguali, punto sul quale pone l'accento anche la dottrina cristiana, per quale motivo non tutti godono degli stessi diritti? Anche Korn deve avere il diritto di possedere, deve poter esercitare la propria autorità su qualcuno. Lo fa con la moglie, ma in particolar modo con il maiale. Lo percuote, lo fa sanguinare, e in preda al furore esclama: «Ich habe die Macht, mein Schwein zu töten [...]. Es ist mein Eigentum, [...] damit kann ich tun was ich will. Es ist mein Schwein! Ich habe es mir gekauft, ich habe es gemästet, ich liebe es, ich hasse es und werde es verkaufen. Nur ich allein. Ja, nur ich allein!»⁴⁴. Tre volte Korn si ripete che è poi solo un maiale, cercando di ripulirsi la coscienza, e poi: «Nie mehr, sagte er sich»⁴⁵. Korn è solo uno dei miliardi di esseri umani che devono sottostare al modello della società civile, senza però – per dirla con Rousseau – poter recitare un pezzo di terreno e affermare con serenità che esso gli appartenga. È questa la tragedia del protagonista, che culmina appunto con la morte dell'animale, la vera catastrofe, il vero “volgere al termine” nel senso letterario del sostantivo greco, e sfocia nell'episodio di follia finale.

È tuttavia *Frost* il grande romanzo pascaliano, in cui il filosofo occupa un posto di prim'ordine, compagno di passeggiate del pittore Strauch, il quale porta sempre con sé una copia dei *Pensées*, contrapposta al libro di Henry James letto dall'io narrante, l'apprendista. Strauch non legge più alcun libro, fatta eccezione di Pascal, da lui considerato il più grande: «Blaise Pascal, geboren 1623, der Größte!»⁴⁶. E questa è chiaramente anche una reminiscenza del nonno materno, grande ammiratore del filosofo francese, sovente citato nell'autobiografia.

Il pittore è anche la prima figura a mostrare quella caratteristica tipica in Bernhard, quel binomio inscindibile di camminare e pensare, atteggiamento che ricorda molto la pratica monastica della ruminatio, il processo di ritornare sul testo, concentrarsi per un'intera giornata – svolgendo nel frattempo altre mansioni – su di un unico versetto biblico, masticandolo, gustandolo nuovamente, soffermandosi ogni volta su di un aspetto, un termine differente per smontarlo e comprenderlo a fondo. Scrive Guardini, terminando la sua introduzione: «Dann wird ihn [den Leser] dieses seltsame Buch, das gar kein richtiges Buch ist, so tief berühren, daß er es nie wieder ganz zur Seite legt»⁴⁷. Queste parole sembrano essere state scritte ve-

44 Bernhard 2003, p. 519 (“Ho il potere di uccidere il mio maiale. È la mia proprietà, posso farci ciò che voglio. È il mio maiale! Me lo sono comprato, l'ho ingrassato, lo amo, lo odio e lo venderò. Solo io. Sì, solo io!”).

45 Ivi, p. 520 (“Mai più, si disse”).

46 Bernhard 2008, p. 84 (“Blaise Pascal, nato nel 1623, il più grande!”).

47 Pascal 2011, p. 26 (“Allora questo strano libro, che non è un vero libro, colpirà così profondamente il lettore che questi non lo metterà più del tutto da parte”).

ramente per Strauch, anche durante le camminate inseparabile dai *Pensées*, opera che consiglia tra l'altro anche al giovane apprendista.

La dottrina cristiana non riesce tuttavia a penetrare a fondo nelle falde dell'anima di Strauch, nemmeno nei crepacci, nei canaloni, nel paesaggio del Pongau, in quella natura così ostile all'uomo, così rigida, gelata, che penetra nelle ossa e ghiaccia lo spirito. Molte sono le allusioni alla religione in questo primo romanzo, a partire dalla citazione utilizzata, estrapolata dal testo stesso: «“Was reden die Leute über mich?” fragte er. “Sagen sie: der Idiot? Was reden die Leute?”»⁴⁸. Tale passaggio è riconducibile al *Vangelo di Luca*, dove Gesù chiede ai discepoli cosa la gente dica di lui: «Und es begab sich, da er allein war und betete und seine Jünger zu ihm traten, fragte er sie und sprach: Wer sagen die Leute, daß ich sei?»⁴⁹. Qui Strauch prenderebbe il posto di Cristo, e il Famulant, l'apprendista, sarebbe un suo discepolo, una sorta di evangelista con il compito di osservarlo, prendere nota di quanto fatto da lui, narrare le sue azioni, per poi – in vista della sua Famulatur – poter apprendere da queste. Ma il resoconto che ne segue, il romanzo stesso non è affatto un “buon annuncio”.

La stessa preghiera del *Vater unser*, recitata da Strauch, è invertita, è il negativo del vero *Padre nostro*, e ricorda per certi versi quanto pronunciato da Buck Mulligan nell'incipit dell'*Ulysses*, «introibo ad altare diabolici»⁵⁰, amara parodia della formula liturgica latina. Strauch respinge la religione, le religioni *in toto*, il cristianesimo è «Unsinn»⁵¹. Non crede alla «Normalisierung»⁵², alla guarigione, né a quella fisica, né a quella spirituale.

Un'altra citazione pascaliana – nell'edizione consultata da Bernhard corrispondente al frammento 206 – compare anche all'inizio di *Verstörung*: «Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schaudern»⁵³. Interessante è notare il fatto che Bernhard inserisca la stessa citazione – questa volta però in francese – all'interno del romanzo, e la lasci pronunciare dal Fürst: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye...»⁵⁴. È la solitudine del Fürst, il principe Saurau, nel suo enorme castello, impazzito e abbandonato dal figlio, che a differenza del figliol prodigo non farà ritorno a casa perché non sente la mancanza di un padre nel quale nutre fiducia. Ma è anche la solitudine di tutte le figure bernhardiane,

48 Bernhard 2008, p. 78 (““Cosa dicono le persone di me?”, chiese. ‘Dicono: l’idiotta? Cosa dicono le persone?’”).

49 Bibel 1968, p. 80 (“Un giorno Gesù si trovava in un luogo isolato per pregare. I suoi discepoli lo raggiunsero ed egli chiese loro: ‘Chi dice la gente che io sia?’”).

50 Joyce 1986, p. 3.

51 Bernhard 2008, p. 142 (“non-senso”).

52 Ivi, p. 256 (“normalizzazione”).

53 Bernhard 2008, p. 272 (trad. Vozza 1995, p. 23: «Il silenzio infinito di questi spazi eterni mi spaventa»).

54 Bernhard 2008, p. 403.

come scrivono Martin Huber e Wendelin Schmidt-Dengler: «Alle Zentralfiguren Bernhards schließen sich in ihre Einsamkeitsräume ein, mögen diese auch – wie aus dem Pascalschen Motto hervorgeht – das Universum mit seinem Schweigen einbeziehen»⁵⁵. E quest'universo lo ritroviamo nelle montagne di *Frost*, che si stagliano sullo spazio infinito del cielo, dove le stelle luccicano «wie Nägel, mit denen der Himmel zugenagelt sei»⁵⁶; nell'eco umido della fornace in *Das Kalkwerk*, nel silenzio assordante della scena finale di *Minetti*, con l'attore ricoperto di neve e isolato acusticamente da tutto, nelle immense sale del castello kafkiano proiettate nella psiche del Saurau, che lo separano dalla realtà. Che, anzi, si sostituiscono a quella realtà autoreferenziale di cui parla anche Peter Handke nel suo saggio *Als ich "Verstörung" von Thomas Bernhard las*⁵⁷, dove l'acqua alta, l'inondazione che ha avuto luogo poche settimane addietro, corrisponde all'interiorità debordante del principe Saurau, irrefrenabile, e il Lusthaus – in cui fu allestita la camera ardente per il padre e dove ora vengono rappresentate opere teatrali – alla sua mente, la mente di uno schizofrenico.

Anche al volume autobiografico *Der Atem* prelude un passo di Pascal, lo stesso utilizzato precedentemente per la pièce teatrale del 1970, *Der Berg*: «Da die Menschen unfähig waren, Tod, Elend, Unwissenheit zu überwinden, sind sie, um glücklich zu sein, übereingekommen, nicht daran zu denken»⁵⁸. È il motivo portante del volume autobiografico, per certi versi dell'intera autobiografia, e della vita stessa di Bernhard, che fin dagli inizi dovette confrontarsi con le angustie della vita, le privazioni della guerra, le restrizioni impostegli dalla malattia. Ad esso è collegabile il seguente pensiero, posto all'inizio di *Am Ziel*, la pièce dove madre e figlia giungono infine alla meta tanto agognata, la casa al mare presso Katwijk dove trascorreranno un periodo di riposo: «Les misères de la vie humaine ont fondé tout cela. Comme ils ont vu cela, ils ont pris le divertissement»⁵⁹. È importante ricordare qui che per Pascal il “divertissement” non è semplicemente un momento di spensieratezza o di pausa nella routine quotidiana, bensì rappresenta ogni deviazione dal processo conoscitivo e di autoanalisi che l'uomo è portato a compiere in quanto tale. Il “divertissement” è una sorta di inganno che l'uomo ordisce nei confronti di se stesso per dimenticare le miserie della vita, ma non ha il potere di eliminarle, sicché queste restano tali. Parimenti l'arrivo delle protagoniste alla

55 Huber - Schmidt-Dengler 2008, p. 1784 (“Tutti i personaggi centrali di Bernhard si chiudono nei loro spazi di solitudine, possano questi – come emerge dalla citazione di Pascal – contenere in essi anche l'universo con il suo silenzio”).

56 Bernhard 2008, p. 211 (“come chiodi con i quali il cielo è inchiodato”).

57 Cfr. Handke 1970, pp. 100-106.

58 Bernhard 2002, p. 5 (trad. Vozza 1995, p. 51: «Gli uomini, non avendo potuto guarire la morte, la miseria, l'ignoranza, hanno trovato il modo, per essere felici, di non pensarci»).

59 Bernhard 2007, p. 255 (trad. Vozza 1995, p. 327: «Le miserie della vita umana hanno reso ridicolo tutto ciò. Appena lo hanno visto, essi hanno cercato il divertimento»).

località balneare, il momento in cui possono rompere con la vita di tutti i giorni, non è altro che un'illusione. La stessa meta di cui si parla nel titolo corrisponde al nulla, come afferma lo stesso Bernhard commentando il brano:

Im Grunde ist der Titel auch etwas ironisch gemeint, weil man ja, wie man weiß, niemals am Ziel ist, auch diese drei sind es also am Ende des Stückes nicht.⁶⁰

In senso lato non esiste alcuna meta e l'uomo non arriverà mai da nessuna parte in maniera definitiva. Il "divertissement" poi non può assolutamente rappresentare una meta, ma solo una continua procrastinazione e distrazione dell'attività umana dal suo momento più alto, quello del pensiero e della riflessione. L'unica meta possibile in Bernhard coincide con la morte, la cessazione della vita.

Also, dort, wo ein Ziel erreicht ist, sieht man, daß man ewig durch dieses Ziel durchschaut auf ein nächstes, irgendwohin, meistens ist es sehr weit weg. So bemüht man sich weiter, zum nächsten zu kommen. Ein eigentliches Ziel gibt es nicht.⁶¹

Tali affermazioni dell'autore rivelano anche un altro aspetto della sua anima, una propensione – probabilmente inconscia – per una corrente filosofica, questa volta genuinamente tedesca, l'Idealismo, e in particolar modo quello di Fichte, quello dell'«Ich» che pone continuamente tra sé e l'uomo una serie infinita di «Nicht-Ich», rendendosi quindi irraggiungibile.

Appare a questo punto evidente come l'opera bernhardiana sia incredibilmente intrisa del pensiero di Pascal – così come di quello di Novalis – il cui nome ricorre in maniera quasi morbosa in moltissime opere, nell'autobiografia, nei romanzi, nei brani teatrali. L'autore austriaco, noto per le sue tirate contro i costumi politici e sociali del suo Paese, per il suo carattere misantropico, caustico nei confronti di tutto e tutti, è molto più di un "Nestbeschmutzer", un denigratore della patria. Chi si ferma al Bernhard dell'ironia, del grottesco, dell'assurdo, cercando di collocare la sua produzione in gabbie di genere, rischia di perdere il senso intrinseco delle sue opere, e ne coglie forse soltanto gli aspetti più superficiali – che pure contribuirono a renderlo giustamente famoso. Una lettura attenta e capillare dei suoi testi può invece aprire orizzonti spesso offuscati da una sbrigativa tradizione letteraria impegnata a relegare l'autore alla satira da un lato e alla letteratura dell'assurdo dall'altro, in qualità di epigono di grandi come Kafka o Beckett. Giova ricordare che Bernhard fece sempre di tutto per sfuggire alle classificazioni e mantenere un'orgogliosa indipendenza, ed è proprio in questa che linea si colloca la rilettura personalissima del pensiero di Pascal. Servendosi solo dei passaggi che più si

60 Dittmar 1990, pp. 230-231 ("In fondo il titolo è anche un po' ironico perché, come è noto, non si è mai alla meta, anche questi tre alla fine del brano non lo sono").

61 Ivi, p. 231 ("Dunque là, dove si raggiunge una meta, si nota che, attraverso di essa, si guarda sempre ad una successiva, da qualche parte, per lo più molto lontano. Così ci si sforza di arrivare alla prossima. Una vera meta non esiste").

confacevano alla sua poetica, quelli che pongono l'accento sulla miseria umana, sulla finitezza dell'individuo nei confronti dell'universo, e tralasciando accuratamente il messaggio di salvezza, Bernhard cancella la ventata di speranza che i *Pensées* vogliono portare a chi vi si accosti, e dà così vita ad una propria teologia negativa che dal 1963 – anno della pubblicazione di *Frost* – permea definitivamente tutta la sua produzione.

Stefano Apostolo
stefano.apostolo@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Bernhard 2002

T. Bernhard, *Der Atem. Eine Entscheidung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

Bernhard 2003

T. Bernhard, *Werke 14*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

Bernhard 2004a

T. Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.

Bernhard 2004b

T. Bernhard, *Werke 11*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

Bernhard 2007

T. Bernhard, *Werke 18*, Frankfurt, Suhrkamp, 2008.

Bernhard 2008

T. Bernhard, *Die Romane*, Frankfurt, Suhrkamp, 2008.

Bernhard 2011

T. Bernhard, *Der Wahrheit auf der Spur*, Berlin, Suhrkamp, 2011.

Bernhard - Hamm 2011

T. Bernhard - P. Hamm, *“Sind Sie gern böse?”: ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhard in Ohlsdorf 1977*, Berlin, Suhrkamp, 2011.

Bernhard - Unseld 2009

T. Bernhard - S. Unseld, *Der Briefwechsel*, Frankfurt, Suhrkamp, 2009.

Bibel 1968

Die Bibel, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1968.

Cusatelli 1982

Novalis, *Opere*, traduzione e cura di G. Cusatelli, Milano, Guanda, 1982.

Dittmar 1990

J. Dittmar (Hrsg.), *Thomas Bernhard Werkgeschichte*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990.

Haas 2004

F. Haas, *Zerschundenes und erhabenes Leben: Thomas Bernhard lesen – ohne Erregungen*, «Neue Zürcher Zeitung», 11.09.2004, pp. 45-46.

Handke 1970

P. Handke, *Als ich "Verstörung" von Thomas Bernhard las*, in A. Botton (Hrsg.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pp. 100-106.

Huber - Schmidt-Dengler 2008

M. Huber - W. Schmidt-Dengler, *Umspringbilder*, in Bernhard 2008.

Joyce 1986

J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin, 1986.

Novalis 1960

Novalis, *Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 3 voll., Stuttgart, Kohlhammer, 1960.

Pascal 1977

B. Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977.

Pascal 2011

B. Pascal, *Gedanken*, Köln, Anaconda, 2011.

Reich-Ranicki 1990

M. Reich-Ranicki, *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*, Zürich, Ammann, 1990.

Rousseau 1964

J.J. Rousseau, *Du contrat social. Ecrits politiques*, Paris, Gallimard, 1964.

Schmidt-Dengler 1989

W. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien, Sonderzahl, 1989.

Schmidt-Dengler 1989a

W. Schmidt-Dengler, "Analogia entis" oder das "Schweigen unendlicher Räume"? Die positive Theologie Doderers und die negative Bernhards, in Schmidt-Dengler 1989, pp. 13-25.

Schmidt-Dengler 1989b

W. Schmidt-Dengler, *Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke – Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren*, in Schmidt-Dengler 1989, pp. 64-86.

Schmidt-Dengler 1989c

W. Schmidt-Dengler, *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*, in Schmidt-Dengler 1989, pp. 107-112.

Voza 1995

B. Pascal, *Pensieri*, traduzione e cura di C. Voza, Rimini, Guaraldi, 1995.

Zelinsky 1970

H. Zelinsky, *Thomas Bernhards "Amras" und Novalis*, in A. Botond (Hrsg.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pp. 24-33.