

Note sulla catastrofe del senso: Bernhard, Gargani, Derrida

di Igor Pelgreffi

Abstract

This essay examines some aspects of Thomas Bernhard's works concerning the catastrophe of meaning, by the thought of two philosophers: Aldo Giorgio Gargani and Jacques Derrida. It is possible to escape from the ordinary procedures of criticizing the catastrophe, mostly based on language, through the device of Bernhard's writing? With this in view, the essay inquires the issues of the endless phrase, the repetition, the role of the other within the monologism in Bernhard's writing, against the background of its relationship with Austrian culture. Bernhard's writing exhausts the language of the catastrophe but, at the same time, it works as an ethical-aesthetical device capable of producing different meaning.

Il pensare sino in fondo e in modo conseguente un oggetto, quale che esso sia, significa la dissoluzione di questo oggetto.

Thomas Bernhard

L'opera di Thomas Bernhard rappresenta la più potente e drastica domanda di senso del nostro tempo, così estrema da porre anche se stessa in discussione, incontrando conseguentemente la tensione essenziale che si produce nell'esercizio del linguaggio che fa di se stesso il suo principale e più tormentoso problema.

Aldo Giorgio Gargani

1. Premessa: scrittura e linguaggio

Ancora uno scritto sulla *catastrofe del senso*? A noi, sopravvissuti al Novecento, il tema non può che apparire inflazionato. Una certa "banalità della catastrofe" ci appare forse familiare e probabilmente tale ovvietà si determina lungo almeno due piani che corrono in parallelo tra loro. Ma di cui occorre pensare la relazione reciproca intrinseca.

Vi è il piano letterario: pensiamo al Blanchot dell'*écriture du désastre*, al Musil del dissolvimento dell'*Ich*, al Joyce dello *stream* più estremo, in cui il disfacimento tocca la stessa forma verbale, o al Beckett di opere quali *L'innominabile* o il monologo teatrale *Non io*, dove a liquefarsi è non solo la parola, ma *l'enunciazione che esprime l'estinzione del senso*:

... fuori ... dentro a questo mondo... questo mondo... piccola minuscola cosa... prima del tempo... in una dann... – ... Cosa?... bambina?... sì... piccola minuscola bambina... dentro a questa... fuori dentro a questa... prima del suo tempo... a questa dannazione di buco che si chiama... si chiama... non importa...¹

¹ S. Beckett, *Non io*, tr. it. di J.F. Lane, in *Samuel Beckett. Teatro* (a cura di P. Bertineti), Einaudi, Torino 2014, pp. 305-316.

La catastrofe del senso che questi e altri autori mettono in scena corrisponde all'inarrestabile deriva del linguaggio verso un orizzonte che limita ogni prerogativa di sovranità del soggetto scrivente.

In parallelo a quello letterario corre il piano storico-antropologico, se vogliamo "epocale", della catastrofe del senso. Ed anche qui gli esempi sarebbero molti e ovvi, compreso quello di una certa idea di apocalisse culturale, oppure quello di una crisi dell'ordine simbolico che si riflette nel linguaggio. Si prenda Walter Benjamin con tutto il rilievo che in lui assume la questione della *distruzione* o delle *macerie*, interpretate non come annientamento assoluto ma come risorsa critica, oppure quello dello strutturale *perdere se stessi* (si pensi al *flâneur*) e in generale all'idea della *storia come catastrofe*. La catastrofe del senso attraversa difatti la storia del Novecento prolungandosi, oggi, nella disconnessione e nel disfacimento delle forme sistematico-storiche metastabili.

Si tratta, si obietterà, di una questione eminentemente eurocentrica, dove i due piani (quello letterario e quello storico) sono organizzati linguisticamente secondo logiche, sintassi, significanti occidentali e, per così dire, precoloniali. In buona parte è vero. Si tratta di linguaggio e di *logos*: di logocentrismo. La filosofia ha pensato la catastrofe – nelle diagnosi o nelle terapie – prevalentemente tramite il suo strumento (*instrumentum regni*): il linguaggio. Forse non è un caso che i due filosofi del Novecento che vantano la bibliografia secondaria quantitativamente maggiore, Heidegger e Wittgenstein, abbiano messo decisamente al centro della loro riflessione, pur così diversa in origine ed esiti, il linguaggio, dal motivo del linguaggio come *casa dell'essere*², da cui deriva un certo modello di abbandono epocale e di de-soggettivazione dell'*anthropos*, in Heidegger, al referenzialismo linguistico del *Tractatus* o al modello dei giochi linguistici nelle *Ricerche filosofiche* in Wittgenstein. Entrambi pensatori "della" *Krisis*; entrambi pensatori "del" linguaggio.

Il presente saggio pone una domanda sullo strumento con cui (e da cui) indagare la catastrofe del senso, e a tal fine prende in esame l'opera di Thomas Bernhard, segnatamente il dispositivo della sua scrittura. L'indagine non sarà intesa in senso filologico o specialistico; in modo più limitato, si estrapoleranno dalla straordinaria ricchezza dell'opera bernhardiana alcune strutture formali, lette in un'ottica filosofica, in particolare attraverso il filtro di Aldo Giorgio Gargani e di Jacques Derrida. Ciò indica anche che la domanda sulla critica alla catastrofe diverrà una domanda sui rapporti tra scrittura e linguaggio.

La scrittura, difatti, attraversa e forma – materialmente – il *corpus* filosofico, ma dalla filosofia viene deprezzata spesso a episodica intromissione. Eppure, per dirla con Derrida, «la scrittura non è 'entrata' nella filosofia: bisogna chiedersi come ci fosse già; come la si sia disconosciuta, come si sia provato a buttarla fuori»³. Al primato del linguaggio in Heidegger, Derrida rispondeva con l'appello alla scrittura, valorizzando ad esempio lo stile antimetafisico di Nietzsche: «Nietzsche ha scritto ciò che ha scritto. Ha scritto che la scrittura – la sua anzitutto – non è soggetta originariamente al logos ed alla verità»⁴. E al Wittgenstein della proposizione 7 del *Tractatus*, rispondeva in modo inequivocabile: «ciò che non si può dire, non si deve soprattutto tacerlo, ma scriverlo»⁵. La scrittura è fatta dal linguaggio, ma al contempo *la scrittura usa il linguaggio*: lo mette alla prova, lo altera, lo perverte, lo usura.

La scrittura di Bernhard è una scrittura "della" catastrofe. Il genitivo è qui da intendere nel suo doppio valore oggettivo e soggettivo: *la catastrofe storico-esistenziale scrive la frase di Bernhard il quale, d'altra parte, trascrive la catastrofe in atto nella storia e nell'esistenza*. Si tratta di interrogarsi su come la scrittura possa interrompere questa circolarità improduttiva e *au fond* pessimista, questa ermeneutica negativa e soltanto confermativa dello stato di cose "catastrofico".

² Cfr. M. Heidegger, *Lettera sull'umanesimo*, tr. it. di F. Volpi, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 267-269.

³ J. Derrida, M. Ferraris, "Il gusto del segreto", Laterza, Roma-Bari 1997, p. 9.

⁴ J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. di R. Balzarotti et al., Jaca Book, Milano 1998², p. 39.

⁵ J. Derrida, *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980, p. 209.

2. Thomas Bernhard e la scrittura “della” catastrofe

È pleonastico ricordare che in Bernhard si respiri ovunque un’atmosfera apocalittica. Scrittore caustico, cinico, tragico (e ironico), molto in lui ricorda i luoghi nietzscheani della lacerazione assoluta conseguente al *Tod Gottes*:

Dov’è che ci muoviamo noi? Via da tutti i soli? Non è il nostro un eterno precipitare? E all’indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati? Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non alita su di noi lo spazio vuoto? – Non si è fatto più freddo?⁶

Naturalmente, Nietzsche non è *solo* questo; così come Bernhard non è *solo* il canto di una melodia dell’inabissamento epocale dello spirito e della storia. Ma, indubbiamente, la sua opera testimonia e ri-produce la catastrofe. Lo vediamo anche dai principali temi: atrofizzazione del senso, degenerazione del soggetto, corruzione di ogni legame familiare e sociale e quella tipica assenza di luce che, però, non impedisce alla luce di attenuarsi ancora, come in un eterno crepuscolarismo estetico. La pagina di Bernhard esprime un *diminuendo* (in senso musicale) interminabile ma che gradualmente abbraccia tutto l’esistente; da qui la sua *Grundstimmung*: *perturbamento*⁷, *estinzione*⁸, *gelo*⁹.

Ma non è dei temi di Bernhard che si occuperà questo saggio, quanto piuttosto della sua scrittura, una scrittura che *mette alla prova la sua stessa esistenza*. Che cos’è l’esistenza di una scrittura? Innanzitutto, la sua *sopportabilità/supportabilità* da parte del lettore. Il dispositivo di una frase indefinitamente replicata, lievemente modificata e poi ossessivamente ripresa, svuota il concetto per eccesso di saturazione semantica: *kenosi* da sovrapproduzione. Per questa sua paradossale capacità di liberazione del concetto, Nietzsche avrebbe forse potuto dire di Bernhard quello che lui stesso raccontava ne *Il crepuscolo degli Idoli*: la scrittura dell’idea, cioè la ripetizione progressivamente (in senso hegeliano) sempre più consapevole del concetto, si rivela, nello scorrere inesorabile del tempo, come storia, ma nel senso della *storia di un errore*. La ripetizione del tautologico concettuale significa, da Platone a noi, che l’idea diviene sempre «più sottile, più capziosa, più inafferrabile»¹⁰: dissipazione, si badi bene, che vale tanto per la filosofia che per l’opera di Bernhard. Una forte tensione tra registro letterario e registro filosofico, del resto, caratterizza tutte le sue opere. In *La cantina* il racconto è densamente popolato da lunghi ragionamenti di matrice nietzscheana sul rapporto tra verità e menzogna, come il seguente:

Per tutta la vita ho sempre voluto dire la verità, anche se ora so che erano menzogne. Alla fine quello che importa è soltanto il contenuto di verità della menzogna. Da molto tempo la ragione mi vieta di dire e di scrivere la verità, perché ciò che si dice e si scrive in fondo non è altro che una menzogna, ma lo scrivere è per me una necessità vitale, ed è questo il motivo che mi induce a scrivere, anche se tutto quello che scrivo in fondo non è altro che una menzogna la quale attraverso di me è trascritta come una verità.¹¹

Altrove, come negli interminabili discorsi immaginari fra il narratore e l’amico suicida Wertheimer ne *Il soccombente*, il motivo è più direttamente connesso all’idea del fallimento necessario in ogni impresa intellettuale, compresa l’elaborazione filosofica:

⁶ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Vol. V, tomo II, Adelphi, Milano 1965, p. 151.

⁷ Th. Bernhard, *Perturbamento*, a cura di E. Bernardi, Adelphi, Milano 1988.

⁸ Th. Bernhard, *Gelo*, a cura di M. Olivetti, Torino, Einaudi 1963.

⁹ Th. Bernhard, *Estinzione. Uno sfacelo*, a cura di A. Lavagetto, Adelphi, Milano 1996.

¹⁰ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli Idoli*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Vol. VI, tomo III, Adelphi, Milano 1970, pp. 75-76.

¹¹ Th. Bernhard, *La Cantina*, in Id., *Autobiografia* (a cura di L. Reitani), Adelphi, Milano 2011, pp. 115-232, p. 146.

e ci lasciamo sedurre da un'idea impossibile: *creare un prodotto intellettuale. Questa sì che è follia!* Così lui, pensai. Fondamentalmente siamo capaci di qualsiasi cosa, e altrettanto fondamentalmente siamo destinati a fallire in ogni cosa, così diceva, pensai. A un'unica frase ben riuscita sono stati ridotti i nostri grandi filosofi e i nostri massimi poeti, così diceva, pensai, la verità è questa, spesso ricordiamo solamente una cosiddetta tonalità filosofica, non ricordiamo nient'altro, così diceva, pensai. Noi studiamo un'opera colossale, l'opera di Kant per esempio, e col passare del tempo essa si riduce alle piccole pensate di un filosofo della Prussia orientale chiamato Kant, e quindi tra il lusco e il brusco della sua opera non rimane nient'altro che un mondo estremamente vago che suscita in noi, come qualsiasi altro, un senso di desolante inermità, così diceva, pensai. Di ciò che voleva essere un mondo colossale è rimasto un ridicolo dettaglio, così diceva, pensai, come capita con tutte le cose. [...] Il cosiddetto uomo d'ingegno si consuma in un'opera che egli reputa epocale, eppure alla fine si è solo reso ridicolo, può chiamarsi Schopenhauer o Nietzsche, non ha alcuna importanza, può essere stato Klein o Voltaire, ciò che abbiamo di fronte a noi è solo un pover'uomo, un essere pietoso che ha abusato della propria mente e operato in sé una *reductio ad absurdum*. Un povero essere travolto e superato dalla storia. I grandi pensatori li abbiamo ingabbiati nelle nostre librerie, da dove essi, condannati al ridicolo per sempre, ci guardano con gli occhi sbarrati, così diceva, pensai. Notte e giorno io sento il lamento dei grandi pensatori che sono stati rinchiusi nelle nostre librerie, questi grandi spiriti ormai ridotti come mummie sotto vetro, così diceva, pensai.¹²

Ora, è lecito domandarsi: *come* è possibile che un'opera così intimamente assorbita dal catastrofico non ne sia, per ciò stesso, neutralizzata? *Come* la scrittura di Bernhard può smarcarsi dalla catastrofe che essa, d'altra parte, continuamente esprime? La risposta, secondo quanto Gargani argomenta in *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*¹³, va cercata proprio nella scrittura. Lo stile di Bernhard è il luogo in cui si produce tanto un dissolvimento del senso quanto una resistenza al nichilismo semantico. Ciò è quanto consente di comprenderne la portata etica che emerge in una sorta di confronto col linguaggio come "soluzione finale":

l'opera di Thomas Bernhard rappresenta la più potente e drastica domanda di senso del nostro tempo, così estrema da porre anche se stessa in discussione, incontrando conseguentemente la tensione essenziale che si produce nell'esercizio del linguaggio che fa di se stesso il suo principale e più tormentoso problema.¹⁴

Occorre, cioè, andare oltre il limite della pagina scritta, oltre l'«attorcigliarsi lungo la spirale espressiva nella quale senso e non-senso, verità e menzogna, realtà e finzione risultano inestricabilmente intrecciati»¹⁵, per comprendere l'opera di Bernhard come «espressione di una spietata disciplina interiore che si estrinseca come *rigore etico della scrittura*»¹⁶.

Qui non è in gioco una figura di ribaltamento: dal nulla al pieno; dalla dimensione estetica a quella etica. Non si tratta, cioè, di una manovra *meramente tattica* di prefigurazione del contrario, di un'analisi *solo specchiata* della questione "catastrofe-del-senso"/"senso-della-catastrofe", in cui la destra diviene la sinistra ma nulla cambia davvero nei rapporti di forza tra simbolico e corporeo. Si tratta al contrario di provare a pensare un modello critico differente, dove le due polarità soma/sema lavorino una nell'altra, per così dire agonisticamente ma anche cooperativamente: un modello di pensiero-della-catastrofe-nella-catastrofe che ospiti contemporaneamente il disastro della significazione e una forma larvale, fragile ma non nulla, di consapevolezza critica del disastro. Prima, però, occorre transitare da una dimensione più storica e culturale della questione "scrittura della catastrofe".

¹² Th. Bernhard, *Il soccombente*, tr. it. di R. Colorni, Adelphi, Milano 2014, pp. 76-77.

¹³ A.G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Roma-Bari 1990.

¹⁴ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. IX.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. XIV.

3. *Finis Austriae*

Gargani istituisce un nesso tra la qualità letteraria ed etica dell'opera bernhardiana e l'epoca della *finis Austriae*, pur così distanti tra loro nel tempo. Dalle relazioni tra il registro letterario e quello storico scaturisce una risolutiva domanda sul linguaggio: «il tratto specifico della letteratura austriaca contemporanea», da Musil a Wittgenstein, sino alla Bachmann e a Bernhard, è rintracciabile nella «dissoluzione dell'epistemologia fondazionale basata su una relazione di corrispondenza tra linguaggio e mondo, la quale si è rivelata una relazione fittizia, anzi magica»¹⁷. Esisterebbe un'omologia strutturale tra la fine di un *Welt* intellettuale e simbolico (legato alle condizioni storico-materiali dell'impero asburgico alla vigilia della grande guerra che, di fatto, lo ha spazzato via dalla geopolitica novecentesca) e la nostra attuale situazione storico-intellettuale, dove forse altre configurazioni si preparano, altre tipologie di impero si disfano, nell'indifferenza di molti. Come allora.

In ambedue i casi, al di sotto del suo lato di negatività, l'elemento catastrofico mostra un aspetto positivo. Detto altrimenti: all'interno dei vortici disgreganti-apocalittici, cioè all'interno dei processi storico-esistenziali di destituzione progressiva del senso, noi possiamo rintracciare la spinta alla trasformazione attiva nella forma di una ristrutturazione critica della nostra *condizione catastrofica*. Faccio qui un primo accenno a Derrida: in tale omologia strutturale, tutto accade come se il disfacimento di un certo *ordine imperiale*, un ordine che è sia storico che simbolico, fosse anche la condizione necessaria per la costruzione di inediti ordini linguistici, nuove strategie, nuove forme di razionalità. Mi riferisco al tema derridiano dell'*imperialismo del logos*, a quella «grandezza insuperabile, insostituibile, imperiale dell'ordine della ragione» che consiste nel fatto che «contro di essa non si può fare appello che ad essa, contro di essa non si può protestare che in essa, che non ci permette altro ricorso, nel suo spazio proprio, se non allo stratagemma o alla strategia»¹⁸. In Bernhard, il movimento a cui dovremo porre attenzione è allora non solo quello dal senso al non-senso ma quello dal non-senso al senso, un senso differente e strutturato in maniera molto diversa dal modello di "senso" logocentrico, che pure permane sullo sfondo come necessità: tutto accade come in un gioco figura-sfondo in cui il senso emerge nella relazione confusa e corporea con ciò che lo delimita in negativo (ossia come senso che, inizialmente, emerge in controluce, come profilo negativo della catastrofe *insensata*).

Ora, tutto ciò equivale all'esigenza, per dirla in termini derridiani, di *spaziare* l'apocalisse entro una necessità *ancora logica* di smontarne la pienezza concettuale e i suoi correlati, fra cui anche l'idea filosofica di *destino dell'essere* heideggeriana o di *tramonto dell'occidente* spengleriana. Nel testo dei primi anni ottanta, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, Derrida decostruisce l'elemento storicamente affermantesi (una certa ermeneutica della crisi tipica degli anni ottanta, autocompiacentesi e spesso vincente sulla scena del dibattito filosofico, anche in Italia), andando alla ricerca di "altre" relazioni significanti (cioè che significhino in modo "altro"). Si deve forse pensare, suggeriva Derrida, a una forma differente o, meglio, a una *forma differenziale* di apocalisse, un'apocalisse internamente disconnessa, interrotta, *spaziata da se stessa*, che funziona solo nello spazio del suo stesso fallimento, vale a dire una «apocalisse *senza* apocalisse. La parola *senza*, la pronuncio qui nella sintassi così necessaria di Blanchot che dice spesso X *senza* X. Il *senza* contrassegna una catastrofe interna ed esterna dell'apocalisse, un capovolgimento di senso che non si confonde con la catastrofe annunciata [...]. Qui la catastrofe sarebbe forse *dell'apocalisse* stessa, il suo piegarsi e la sua fine, una chiusura senza fine, una fine senza fine»¹⁹.

Questo passo di Derrida ci porta direttamente nel cuore del problema teoretico fondamentale di ogni indagine sull'apocalisse, nel suo rapporto negativo-formale con il tempo: non ci è dato

¹⁷ Ivi, p. 3.

¹⁸ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990³, p. 45.

¹⁹ J. Derrida, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, in AA. VV., *Di-segno. La giustizia nel discorso*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1994, pp. 107-143, p. 142.

conoscere anticipatamente la forma di ciò che accade. La filosofia vorrebbe imporre forme, e tale è il senso del suo fallimento. Ma noi non conosciamo la forma nonostante continuamente produciamo forme e ipotesi di senso formali (come in Bernhard: «e ci lasciamo sedurre da un'idea impossibile: *creare un prodotto intellettuale. Questa sì che è follia!*»²⁰). E l'apocalisse, come esito epocale di tale processo, *significa* questa mancanza. Ma, appunto, la *significa* e la “contrassegna”, come scrive Derrida, ovvero la ri-significa entro un complesso movimento di riforma della forma del concetto di fine, di termine, di perimetro esterno, «un capovolgimento di senso che non si confonde con la catastrofe annunciata»²¹. Evidentemente, come risulta chiaro anche dai testi di Bernhard, avanziamo *senza sapere* verso questa linea di confine, diretti verso il confine del nostro mondo (storico-sociale e simbolico): «ma quale lettura, quale storia della lettura, quale filologia, quale competenza ermeneutica autorizza a dire che questa catastrofe *dell'*apocalisse non è quella che descrive, nel suo movimento e nel suo stesso percorso, nel suo tracciato, questo o quello scritto apocalittico?»²².

L'avanzare nel buio è solo la parte più superficiale del nostro movimento storico-esistenziale. Il *senza* va inteso, per Derrida, come elemento strutturale non (solo) negativo. Avanzare *senza sapere* non equivale all'accettazione di un abbandono epocale del *savoir*, nell'accezione della *Gelassenheit* heideggeriana: «il *senza* – ribadisce Derrida – contrassegna una catastrofe interna ed esterna dell'apocalisse» che procede nella direzione di una *ingiunzione etica a pensare un nuovo schema, a costruire nuove forme di razionalità “mista”, dove la catastrofe sia al contempo dentro e fuori il discorso che la scrive*. Il nostro territorio è questo chiasma fra interno e esterno.

Torniamo allora all'impero asburgico, e all'inconfondibile immagine di dominio non solo politico, ma anche simbolico e culturale, cui è associato. Quando si parla di rapporto interno/esterno nella catastrofe, difatti, lo si può sempre associare a un rapporto territorial-simbolico fra l'interno e l'esterno di un *Welt* in quanto forma possibile dell'Occidente. In fondo è *anche* di questo che parla Gargani nella sua interpretazione di Bernhard: si tratta *anche* di una questione connessa all'Europa e al problema di una forma storico-teorica europea in disfacimento, ma che mantiene ancora l'idea di un *rapporto (immaginario) col fuori come sua identità pluralista* (credo sia evidente l'attualità e l'emergenza di questo tema). Ma si tratta *anche* – è lo stesso problema – di quali linguaggi elaborare per descrivere tale decomposizione “finale”.

Da questo punto di vista il modello della Mitteleuropa asburgica e della sua catastrofe, può assumere un proprio rilievo teorico. La lenta ascesa storica degli Asburgo, dal XIII secolo al XIX, quindi il costituirsi dell'impero politico come organismo dinamico di componenti culturali e etnie fra loro molto diverse, realizza qualcosa che prima non esisteva: un nuovo linguaggio comune, fragile miracolo di *Kultur* in epoca di *Zivilisation*. Il progresso scientifico e il progresso culturale, artistico, musicale (la dimensione musicale è di estrema importanza in Bernhard, come lo era nella Vienna dei “sette astri”: Gluck, Hadyn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Johann Strauss) procedevano assieme. Un tale modello (differente da altri modelli di Europa per noi oggi forse più immediati, come quello incentrato sull'asse franco-tedesco) mostra un *baricentro* più spostato verso oriente (si pensi alla radice ungarica e alle osmosi negli sconfinamenti, limitati ma non assenti, nel mondo turco-arabo), e contempla inoltre la presenza della componente ebraica, che tanto significherà poi nel proseguimento della storia culturale europea. Non si può non pensare al sentito affresco che di quel mondo ci ha lasciato Stefan Zweig in *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*²³:

A corte, tra i ranghi dell'aristocrazia e in seno al popolo al sangue tedesco si univano quello slavo, ungherese, spagnolo, italiano, francese e fiammingo; saper fondere armonicamente questi contrasti in una nuova e peculiare realtà – quello dello spirito austriaco, della “viennesità” – fu l'elemento di vera genialità di questa città musicale. Accogliente e dotata di una sensibilità particolare, questa città

²⁰ T. Bernhard, *Il soccombente*, cit., p. 76.

²¹ J. Derrida, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, cit., p. 142.

²² *Ibid.*

²³ S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, tr. it. di L. Paladino, Garzanti, Milano 2014.

sapeva attrarre a sé, conciliandole, mitigandole e addolcendole, le forze più disparate. Era dolce vivere in una simile atmosfera di intesa e accordo spirituale in cui ciascun cittadino riceveva quasi senza rendersene conto un'educazione cosmopolita internazionale.²⁴

Vienna fu uno straordinario laboratorio di linguaggi illusoriamente ecumenici, per quella che fu, nonostante tutto, una *certa* idea di Europa, vale a dire una *certa* idea di relazione fra “interno” ed “esterno” dove la catastrofe europea era spettralmente già in essere: già presentita e percepita nel momento di massimo splendore da Zweig, che ne sarà poi testimone storico. Il valore di *Il mondo di ieri* consiste nella sua linea di sviluppo “della” catastrofe: dopo questa Vienna “aurea”, l'autore descriverà le sue peregrinazioni in Europa, l'“apocalissi” dell'impero, gli orrori della guerra totale, la tragedia del nazismo...

Gargani legge Bernhard come erede diretto di quella tradizione mitteleuropea: von Hofmannsthal, Kraus (autore, fra l'altro, del testo apocalittico *Gli ultimi giorni dell'umanità*²⁵), Musil, Roth, ma si potrebbe spaziare sino alla Trieste letterario-filosofico-psicanalitica di Svevo o Joyce, seguendo il Magris di *Danubio*²⁶. Un *Welt* in disfacimento, che potrebbe comprendere anche il Freud di *Berggasse 19*, e dunque una certa connivenza biografico-originaria dello sguardo psicanalitico con quel mondo e, per altri versi, Kafka, autore a cui Gargani dedica pagine decisive pochi anni prima di quelle su Bernhard, dove è già messa a fuoco l'idea che «di fronte ad una forma di vita umana che si svolge in un lento e monotono sconnesso trascorrere di ore, assoggettata al potere della ripetizione proprio di una società burocratica e amministrativa, la possibilità di raggiungere nuovamente un'esperienza significativa esige sul piano della scrittura il ricorso ad una sorta di catastrofe»²⁷. Ma, è bene precisarlo, Bernhard non è soltanto parte di quel *coté* letterario: l'idea di Gargani è più ampia, e al contempo più precisa. Bernhard è «figlio della migliore cultura austriaca»²⁸ nel senso di una cultura che non ha fatto altro, esattamente per la ragione storica della crisi dei propri linguaggi, di sperimentare e alterare gli assetti culturali per determinare nuove codificazioni linguistiche e nuovo “senso”. Per cogliere la cifra del lavoro di Bernhard bisogna innanzitutto comprendere il valore del tessuto connettivo di quella cultura viennese «che si è estrinsecata nella ricerca e nell'elaborazione di nuovi linguaggi, di nuove grammatiche filosofiche, scientifiche e artistiche in una stretta connessione con l'approfondimento di istanze e bisogni etici»²⁹: Mach nel campo fisico, Musil nella letteratura, Wittgenstein e Weininger nella filosofia e molti altri, hanno determinato *qualcosa di differente all'interno dei codici dominanti*, così come Loos nella nuova concezione spaziale della composizione architettonica o Schönberg nella rivoluzionaria concezione dodecafonica della composizione musicale. E, si noti, Gargani tendenzialmente inserisce in quel clima anche la riflessione del primo Heidegger, quello del tormento del *Dasein in Essere e tempo*³⁰. Il *Welt* da cui origina il lavoro di Bernhard va dunque visto, in un'ottica complessiva, come originario mescolamento delle contraddizioni, e precisamente le contraddizioni tra la *décadence* tipicamente *fin de siècle* e l'idea etica di una ri-forma del linguaggio, «espressione del vincolo inscindibile tra etica ed estetica dal momento che non può esservi un uomo nuovo, un mondo nuovo senza un nuovo linguaggio»³¹.

Va detto che l'ipotesi di un Bernhard ‘prolungamento’ del *Welt* in disfacimento viennese è senz'altro storiograficamente impegnativa: fra la Vienna di inizio Novecento e l'epoca a noi contemporanea, vi sono in mezzo la prima e la seconda guerra mondiale; il boom economico e la

²⁴ Ivi, pp. 22-23.

²⁵ K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Adelphi, Milano 1996.

²⁶ C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.

²⁷ A.G. Gargani, *Kafka: il soggetto e la scrittura*, in *Kafka oggi*, Guida, Napoli 1984, pp. 13-75, p. 26.

²⁸ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. XIV.

²⁹ Ivi, p. 65.

³⁰ A.G. Gargani, *Intervista ad Aldo Giorgio Gargani*, 4.6.2008, su <https://www.youtube.com/watch?v=KcKPs6dwE1E> (min 2.30).

³¹ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. XIV.

guerra fredda; la caduta del muro e la globalizzazione.... Va anche ricordata la consapevolezza dimostrata da Gargani stesso su questi aspetti storici³². E va ricordato anche come Derrida (autore che non ebbe relazioni documentate con Gargani), proprio negli stessi anni, partendo da riflessioni sulla catastrofe del senso, sulla disconnessione epocale (la questione dell'*apocalisse senza apocalisse*), si spinge sino a postulare la medesima analogia tra epoche storiche: «si dovrebbe innanzi tutto ammettere che qualcosa forse stava accadendo all'umanità nell'attraversamento dal diciannovesimo al ventesimo secolo circa l'affermare, circa un'affermazione del futuro o di un'apertura verso il futuro, evidenziata all'interno di un discorso di apparente distruzione o lutto. Pensiamo al problema della messianicità in Benjamin, alla questione del futuro in Nietzsche, al privilegio dell'estasi dell'avvenire in Heidegger. Questi pensatori sono tutti pensatori del futuro»³³. Troviamo in Derrida la posizione di un'analogia fra la forma della disconnessione dell'umanità a fine Ottocento e quella dell'umanità a fine Novecento, da cui deriva l'appello ad un *abitare la catastrofe* caratterizzata da un movimento di sottrazione al tramonto apocalittico: «come avviene che ogni apertura sul futuro, sia ieri che oggi, attraversa ciò che sembra una distruzione, una destrutturazione negativa?»³⁴. Nietzsche, Heidegger, Benjamin «sono sintomi, portavoce di qualcosa che sta avendo luogo nel mondo, almeno in Occidente, che comporta il fatto che l'affermazione sia portata a termine da un devastante sovvertimento, una sorta di rivoluzione che non può procedere senza distruzione, senza separazione o interruzione»³⁵.

Forma del tempo, apocalisse, assenza di futuro sono concetti leggibili unicamente postulando una nuova forma logica, una logica della disconnessione, una *sintassi senza sintassi* che solleciti sin dalle fondamenta la sintassi metafisica della semplice connettività di enunciati, e ammetta una loro *discorsività differente* o "alternativa". Perché, non dimentichiamolo, *noi non vediamo* – avanziamo nel buio – la forma. Non ci è dato vedere, nel tempo della catastrofe, la nuova forma logica dei discorsi che saranno eventualmente efficaci: «come mai accade che soltanto tramite il sisma di una distruzione, questa ri-affermazione può avere un futuro? Ma questa non è neppure una domanda; è piuttosto l'esperienza di ciò *che sta avendo luogo*, della rivoluzione che ci porta avanti. Si può descrivere questo movimento come un sisma, un terremoto, un vortice o anche un caos»³⁶.

Quella che Derrida mette in campo, in definitiva, è una teoresi *anche* positiva dell'*out-of-joint* – per dirla nei termini dell'Amleto di Shakespeare – che mostra la forma logico-storica della catastrofe: *x senza x*. La formula generale a cui obbedisce tale movimento, potrebbe essere la seguente: qualcosa (*x*) perde se stesso. Qualcosa si sottrae progressivamente, ma tale sottrazione può *ri-formare* il senso.

4. *Esercizio critico*

Abbiamo visto come il riferimento, sia di Gargani che di Derrida, al quadro storico risulta indissolubile dal riferimento al quadro teoretico. Disconnessione, caos "spiraliforme", disarmonia, sono stabilmente nell'epoca ed entrano in risonanza produttiva, e non solo ri-produttiva, con un pensiero "della" catastrofe. Ma ciò dovrà essere, al contempo, una critica del presente. Come ciò è possibile? Torniamo al dispositivo della scrittura in Bernhard.

È proprio perché *insiste* sulla crisi inemendabile del nostro linguaggio, una crisi che l'esistenza registra e trasporta nei corpi, nei loro disagi e nell'esitazione di fronte al futuro, che la scrittura di

³² Cfr. A.G. Gargani, "I vari volti della verità". *Intervista teorico-biografico a cura di Manlio Iofrida*, "Iride", 15 (1) 2002, pp. 21-74.

³³ J. Derrida, *Nietzsche e la macchina*, a cura di I. Pelgreffi, Mimesis, Milano 2010, p. 35.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 36.

Bernhard è «un *esercizio critico* sulla nostra esistenza»³⁷. Al contempo, per essere una critica dell'esistente, la scrittura non poteva che passare da lui, cioè attraverso Bernhard: la scrittura «del» corpo singolare svolge innanzitutto una funzione comparabile, per dirla in modo sintetico, a quella del punto cieco in Gödel: la scrittura è il *punto di cedimento* dell'ordine logico-simbolico che, tuttavia, ne raccoglie e ne riassume le linee di forza vissute nel proprio corpo; è prassi auto-critica non solo nel dominio pre-tetico dell'esistenza, ma anche nel «linguaggio della nostra esistenza»³⁸. La scrittura bernhardiana è una critica «viva» del linguaggio: essa *si fa mentre partecipa del linguaggio e mentre usura il linguaggio*, prefigurazione di una prassi «che – portando alla luce l'incessante rovesciamento di ogni aspetto, di ogni concetto, di ogni atteggiamento umano nei loro contrari, in una varietà infinita di contrari – traccia al tempo stesso il suo stesso destino, che è quello di mostrare l'impossibilità di comunicare e di comunicarsi»³⁹.

Usare il linguaggio sino al punto limite dell'incomunicabilità. Non solo verso gli altri, ma verso se stessi. Così Bernhard, in *La cantina*: «parlo un linguaggio che solo io capisco, nessun altro, così come ognuno parla soltanto il proprio linguaggio»⁴⁰. Ma questo enigma intransitivo del linguaggio esprime la forma di un'altra intransitività, ovvero quella dell'eccesso tautologico che spesso la filosofia ha assunto nel suo sviluppo storico. Bisognerebbe, al contrario, immaginare la filosofia non separata dal corpo-che-pensa, ovvero come luogo di un *esercizio di pensiero*: «l'esercizio del pensiero, cioè il complesso di tutte quella attività che nelle sue opere Bernhard definisce esercizi di pensiero (*Denkexerziten, Denkübungen, Denkwege, Denkenexperimente*), è l'arte propriamente di esistere contro i fatti [...] che è l'arte più difficile da definire, ma che in ogni caso ha il compito di rendere sopportabile ciò che è insopportabile»⁴¹.

Tutto ciò inizia a chiarire in che modo il nesso tra disastro del senso, pensiero e scrittura non è un nesso nichilista. Il «negativo» è presente non in se stesso, ma in modo relativo, come parte di un processo di resistenza contro il dato immediato dell'esistenza⁴². Il problema che l'opera di Bernhard solleva è che nell'attestazione fattuale della catastrofe noi non esistiamo. Nella sua nudità, questo è il dato storico come ovvietà acritica del catastrofico. Ma in Bernhard

il pensiero milita contro i fatti, esiste *contro* i fatti, perché disarticolandoli sottrae ad essi quell'univocità che costituisce il peso insostenibile e terribile dell'esistenza dell'uomo. Il pensiero non è la *verità dei fatti*, ma è discorso, scrittura che riescono ad esistere contro i fatti.⁴³

In altri termini, è necessaria una scrittura, una riconfigurazione espressiva del logos capace di far lavorare le disarticolazioni strutturali dell'esistenza, sia quella individuale che quella storico-globale: scritta e verbalizzata sulla pagina, la disarticolazione «di» Bernhard viene così prodotta secondo la ragione di una frase musicale, di un gesto, di una riga di scrittura il cui paradosso consiste nel fatto che, mentre ancora la si sta leggendo, già risuona diversamente (*differimento da se stessa scrivendo se stessa*).

La frase di Bernhard produce i propri effetti non solo nel corpo, ma nella storia dei corpi: «la disarticolazione dei fatti, che è la condizione per il pensiero umano di *esistere contro i fatti*, si dispiega in un regime di continue oscillazioni tra possibilità alternative», cioè il tessuto più tipico di una pagina dominata da fraseologie ormai automatiche, riconducibile a una sintassi della

³⁷ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 12, corsivo mio.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ T. Bernhard, *La cantina*, cit., p. 224.

⁴¹ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 13.

⁴² Cioè contro il pregiudizio maggiore della filosofia occidentale: l'accettazione acritica della presenza di *ciò che si dà* (il *datum*). Accettazione che vale, *a fortiori*, per ogni dato esperienziale, per raggruppamenti di dati, e quindi anche per quel darsi limite esperienziale che oggi informa ogni dato storico, ovvero il darsi, nella nostra esperienza, della catastrofe.

⁴³ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 14.

disarticolazione quale *da un lato ... ma dall'altro (einerseits ... anderseits)*⁴⁴; nietzscheamente, dunque, «esistere *contro i fatti* è la condizione di sopravvivenza alla pressione intollerabile della vita che è affidata unicamente all'attività di pensiero»⁴⁵.

La scrittura diventa dunque soggetto? un soggetto incarnato? In Bernhard questa complessità non giunge mai realmente a soluzione. E tuttavia, il corpo scrive: è questa l'unica soluzione che possa tenere assieme, nel chiasma del loro incrocio, il piano della catastrofe del senso individuale e il piano della catastrofe del senso storico, nei loro giochi di risonanza reciproci che accadono sul piano del *Leib*, non del *Körper*, e che pertanto nessun soggetto potrà mai intercettare totalmente nella trasparenza del *theorein* puro: «Bernhard scrive senza presupporre che cosa sia vero; Bernhard scrive senza una tesi nascosta, dunque Bernhard scrive quello che gli succede nella scrittura»⁴⁶. È solo così, conclude Gargani, che il pensiero diviene «esercizio critico»⁴⁷.

Bernhard scrive il processo della scrittura e in ciò consiste la qualità autocritica dello scrivere cui corrisponde uno *scorrimento del pensiero* verso «il limite estremo delle sue possibilità»⁴⁸, cioè verso l'esaurimento del significato. Tuttavia, tale spostamento è il punto di innesco dell'esercizio critico: «c'è nell'opera di Bernhard un'alternativa a questa vicissitudine, ed è in questa alternativa che risiede l'unica speranza di salvezza che si può ritrovare nell'opera di Bernhard e che al tempo stesso costituisce la motivazione fondamentale di essa»⁴⁹.

5. Aperture nella catastrofe: la frase

La scrittura è dunque antidoto alla catastrofe? Se sì, ciò accade per la ragione che essa innesta la possibilità di una gestione critica dell'automatismo maggiore del processo stesso di scrittura, cioè l'automatismo a dissolvere l'oggetto. La scrittura, in questo senso, è una prassi auto-critica. Per capire ciò, bisogna almeno rapidamente richiamare il tema della *frase ulteriore* e dell'*ultimo istante*: la scrittura di Bernhard consentirebbe, per la sua capacità di *spaziare* la catastrofe e di *prendere tempo* nella catastrofe, di «cogliere quell'*istante* unico e decisivo nel quale consiste l'arte del pensiero, e precisamente l'arte di arrestare il pensiero prima che esso sfondi il limite che lo separa dalla follia e dell'estinzione»⁵⁰. Ci sono, in effetti, due concetti, o figure, determinanti per l'argomento che sto sviluppando: quello di *frase* e quello di *relazione con l'altro* che si produce nella scrittura. Partiamo dal concetto di frase.

In Bernhard regna indubitabilmente una dimensione estetica, cioè corporea e “sensibile”, della frase scritta. Con Bernhard il *segno* non è più solo astratta relazione semiotica. La scrittura *recupera corporeità* nel suo essere frase, ossia parte di un movimento che travalica i confini del singolo enunciato, così come la frase lo è nell'organismo fonico della sinfonia. Bernhard *scrive il segno*. Secondo Gargani, non possiamo più, per ragioni teoriche e storiche, riproporre una critica del linguaggio fatta da enunciati o proposizioni. Nel testo autobiografico del 1988 *Sguardo e destino* Gargani chiarifica questa sua posizione filosofica: «uno che costruisce una teoria sull'ordine universale del linguaggio è uno che in realtà è ossessionato dall'immagine di una macchina, e non c'è immagine più ridicola dell'immagine del linguaggio come una macchina che getta l'ombra di tutte le possibilità future del linguaggio»⁵¹. Bisogna, al contrario, partire da un elemento di natura mista, la frase, molto più aperta, plasticamente organica al mondo che de-scrive in quanto

⁴⁴ Ivi, pp. 15 e ss.

⁴⁵ Ivi, p. 16.

⁴⁶ Ivi, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Ivi, p. 54.

⁴⁹ Ivi, p. 55.

⁵⁰ Ivi, p. 59.

⁵¹ A.G. Gargani, *Sguardo e destino*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 41-42.

formazione discorsiva porosa alle *forme di vita*⁵² a cui si riferisce e da cui origina. Una frase, difatti, non può che essere ulteriore, “non del tutto qui”: *passante altrove*. La frase, in quanto essa è sempre ulteriore, *segna* lo scorrimento di ciò che credevamo essere l’ultima frase, quest’ultima essendo la frase dell’assoluto o della “fine”, in tutti i casi dello splendore demoniaco del filosofico in quanto totalità chiusa, cioè in quanto dispositivo perimetrante. In realtà «la frase ulteriore [...] confuta la penultima frase che pretendeva di essere la frase della risposta conclusiva e univoca, della soluzione unica e univoca»⁵³, cioè l’apocalisse del senso: la – o il – *fine* della significazione, come direbbe Derrida.

Alla base della scrittura va posta la frase. Ciò equivale all’individuazione di un supporto polimorfo e mobile nel cuore della ragione discorsiva: «le frasi mutano con noi, mutano con i nostri arrangiamenti conversazionali, mutano con la nostra esistenza, scivolano lungo la lama di luce fresca che discende dai muri di un cortile dove siamo stati bambini»⁵⁴. E questo non indica solo una riscoperta del passato nella costruzione del nuovo, ma anche un’opzione per l’avvenire della frase stessa. La frase è sempre in relazione dinamica con l’ambiente linguistico che, circondandola, la fa essere; ma contemporaneamente essa non è mai in un equilibrio omeostatico: «non esiste nemmeno *il medesimo stato* di una frase, di un pensiero, di un suono mentale in ogni luogo e in ogni tempo»⁵⁵. Esiste invece – sulla scia di quanto avevano compreso Mach, nell’empirio-criticismo filosofico, e Musil, che traduce e compie sul piano letterario tale impostazione – «la varietà degli stati di una frase nei luoghi e nei tempi nei quali sopravviene»⁵⁶.

Non c’è più la realtà storica ed esistenziale, o anche fisica e letteraria (riallacciandoci a Mach e Musil) per concepire un linguaggio definito da equazioni di equilibrio, da un sistema di coordinate classico-moderno o cartesiano. Correlativamente, il nuovo strumento linguistico avrà come modulo-base non più l’enunciato ma la frase, essendo quest’ultima qualche cosa che ha a che fare col concetto fisico di campo e di dissolvimento sistematico delle qualità (nel senso di Musil), e non più con l’attentato concetto di *stato di presenza invariante* di una molteplicità implicita. In altri termini: al valore di *staticità della sostanza linguistica* – mai davvero messa in discussione dai filosofi – subentra lo «*stato estetico di una frase*»⁵⁷. La frase «non è semplicemente il proprio stato verbale, ma è lo stato delle sue possibilità nelle circostanze nelle quali ricorre, che sono altrettante indefinite possibilità di *pensare ascoltando* la frase, la quale è un destino di luoghi, di tempi, di ore, di attimi, di luci, di suoni; i luoghi precisamente, le ombre, le luci, i suoni, gli attimi della frase»⁵⁸.

Vale la pena di restare ancora un istante su questo punto. La componente musicale nella frase evidentemente è centrale. Lo slittamento tra *segno astratto* e *segno fisico* fa mutare la qualità del concetto stesso di “frase scritta”. Ma l’elemento musicale era a sua volta fondamentale nella strutturazione del *Welt* viennese o mitteleuropeo da cui origina la catastrofe del senso: la musica era un connettivo storicamente efficace in quanto vissuto. Ma ciò significa che le *frasi scritte* hanno una reale capacità critica perché lavorano internamente all’elemento vitale e fondante quel *Welt*. Perché esse stesse, in quanto sono *frasi*, sono quell’elemento. I giri e raggiri dodecafonico-schoenberghiani, quasi ipnotici, cioè le spirali sonore, prima che simboliche, in cui Bernhard trascina e fa apparire/scompare il senso delle parole, corrispondono così a qualche cosa di paradossalmente positivo: la costruzione di un campo di risonanze alternativo nell’elemento

⁵² Il concetto di *Lebensformen* è un vettore chiave nella riflessione di Gargani (quale contenimento, in un unica nozione, del vivente e del simbolico, delle forme culturali da una parte, e delle forme intellettuali dall’altra), prelevato dalla critica di Wittgenstein al linguaggio. Gargani lo sviluppa originalmente sin dai saggi epistemologici come *Il sapere senza fondamenti. La condotta intellettuale come strutturazione dell’esperienza comune*, Einaudi, Torino 1975.

⁵³ A.G. Gargani, *Sguardo e destino*, cit., pp. 42-43.

⁵⁴ Ivi, p. 43.

⁵⁵ J. Derrida, *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, tr. it. di M. Chiappini e G. Sertoli, Ombre corte, Verona 1999², p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

musicale viennese, che è davvero *alternativo* benché non del tutto separato dal quel mondo in disgregazione. La condizione di efficacia della critica – di ogni critica – risiede nel suo essere compromessa originariamente al mondo da criticare.

6. Aperture nella catastrofe: l'altro

La frase potrà essere la *nuova unità di misura* del *discours* – nel senso foucaultiano del termine – un'unità differente dall'enunciato che presuppone l'enunciato ma che ne è la *différance discorsiva*. A partire da qui, si può comprendere anche la seconda figura chiave della scrittura bernhardiana: l'altro. La relazione con l'altro è pensata non in modo astratto (teoria), ma colta nel processo scrittoria (prassi) secondo una modalità specifica: «la narrazione in Bernhard è la storia e la ricostruzione di frasi altrui»⁵⁹. L'altro, difatti, transita dalla ripetizione, risuona nella voce narrante, nel «musicale ricadere continuo di una frase su un'altra frase»⁶⁰. Senza saperlo, ovvero al di sotto della soglia del sapere trasparente-cosciente o del sapere istituito (i discorsi, nel senso foucaultiano del termine), noi ripetiamo l'altro.

Il soggetto scrivente, il soggetto occidentale, ripete la frase dell'altro. I personaggi di Bernhard, quando entrano nel *kernel* più inespugnabile del loro delirio razionale, se si può dire così, non fanno altro che ventriloquare la frase dell'altro: così in *Antichi maestri* il narratore “pensa con”, o “sfuma in” Reger; in *Correzione* in Roitheimer o Oehler; ne *Il soccombente* in Wertheimer, o anche Glenn Gould, dove il «così diceva, pensai»⁶¹ ostinatamente lasciato risuonare nella pagina, esprime con precisione il punto chiave, il *punto di cedimento*, dello stile bernhardiano. Proprio nel luogo della sua maggiore insopportabilità, si apre lo spazio (apparentemente asfittico) a che una fraseologia minimale possa divenire sede di uno scambio tra l'altro e il soggetto pensante. Apertura che accade allo stesso modo in cui in un vortice di materia densa, senza luce, all'improvviso appare l'occhio vuoto al suo centro.

Sul piano filosofico, le conseguenze possono essere consistenti: il soggetto occidentale ripete la frase dell'altro, del non-io. Anche quando costruisce il fortino difensivo denominato “io”, non fa che questo. I romanzi di Bernhard funzionano allo stesso modo: dalla prima all'ultima pagina, essi *verbalizzano uno sdoppiamento e una risonanza costitutivi*. Ma occorre qui andare più in profondità: che il soggetto occidentale ripeta la frase dell'altro – da sempre – è già prescritto negli automatismi di apprendimento del linguaggio, e poi in quelli del suo uso: il linguaggio è “naturalmente” strumento di ripetizione automatica; la sintassi è il risultato di un apprendimento istituito; persino il mio stile personale è altro da me: in quanto *schema motorio intellettuale*, in un'accezione che richiama l'idea di *schema motorio* in Merleau-Ponty, lo stile paradossalmente è mio, da me costruito e consolidato nel corso della mia vita, ma non dominato sino in fondo⁶². Il mio stile mi precede: è *habitus* corporeo in cui prende forma l'attività, ma è anch'esso – in parte – passività.

Tale ripetizione può ospitare realmente una differenza? La risposta può essere affermativa a patto di considerare una ripetizione capace di incorporare il movimento automatico soggettivo (da cui si produce quell'ombra solipsistica tipica del *raisonnement* filosofico) per poi condurlo ad alterazione. Dapprima la frase ripetuta mette in scena il soggetto: lo ironizza e lo teatralizza. Ma questa è solo la superficie del dispositivo di scrittura bernhardiano. Dopo, in realtà nel medesimo

⁵⁹ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 57.

⁶⁰ Ivi, p. XIII.

⁶¹ Th. Bernhard, *Il soccombente*, cit., pp. 76-77.

⁶² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Course au Collège de France. Notes 1953*, Métis Presses, Genève 2013, in particolare le parti sull'*implexe* di Valéry (pp.129-131) e sul problema dello stile e dell'esercizio in Stendhal (pp. 132 e ss.). Sul tema più ampio del corpo come chiasma, figura che apre al tema dell'espressione (anche nella scrittura) come “istituirsi” di un'attività intrecciata alla passività, cfr. M. Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité. Notes de course au Collège de France (1954-1955)*, Belin, Paris 2003.

movimento, interviene l'alterazione: il sé scrivente *diviene altro nel ripetere l'altro*. Tuttavia, questa *relazione con l'altro*, perseguita da tanta parte della riflessione filosofica del Novecento, qui non comporta (né produce) un altro amato: non è una relazione "buona", specchio moralistico della retorica dell'alterità. È una relazione geometrica, dove l'altro rappresenta il centro funzionale di una «*geometria della scrittura*»⁶³. Secondo Gargani in Bernhard «la disposizione topologica [...] non prevede, per lo meno nelle opere esemplari del suo stile, una narrazione diretta di fatti ed eventi in quanto Bernhard non crede alla comunicabilità diretta della verità e introduce una dislocazione per effetto della quale, anziché una impossibile narrazione in presa diretta, viene introdotta una narrazione indiretta di eventi e vicissitudini attraverso la mediazione di figure narranti che riferiscono il loro pensiero su eventi e vicissitudini»⁶⁴.

In altri termini, la scrittura di Bernhard *concede fraseologicamente* (cioè nell'uso dello strumento "frase") *una quota di passività all'atto scrittorio*. Essa non si fa carico del soggetto, ma «demanda l'enunciazione delle frasi e la narrazione di eventi ad un'altra figura narrante»⁶⁵. Nella frase non esiste alcuna barriera materiale (lo spazio bianco sulla pagina o l'"a capo" in un dialogo) tra la figura soggettiva narrante (che detiene momentaneamente/precariamente il controllo) e l'altro, che irrompe in quella figura. Il dualismo millenario della filosofia (io e non-io) quasi si dissolve in questo interallacciamento di una *relazione di terzo livello che non è né meramente soggettiva né oggettivamente "altra"*, interallacciamento che è la dimensione etica della scrittura. Il risuonare della voce dell'altro nel "mio" discorso consente di introdurre una separazione nel carattere assoluto (immaginario) della continuità scrittoria. Questo aspetto è quanto permette di gestire il momento cruciale della scrittura stessa nella sua ossessiva ripetizione, e cioè il momento di avvicinamento limite alla perdita del senso. Costruita non su enunciati, bensì su frasi, aperta non allo sviluppo continuista dell'io, bensì all'interruzione plastica dell'altro, «la scrittura bernhardiana può cogliere quell'*istante* unico e decisivo nel quale consiste l'arte del pensiero, e precisamente l'arte di arrestare il pensiero prima che esso sfondi il limite che lo separa dalla follia e dall'estinzione»⁶⁶.

7. Alienazione interna produttiva

Cosa tutto questo può significare circa un discorso sulla catastrofe del senso? L'indicazione più generale è che la ripetizione automatica della frase ingenera, nel linguaggio attualmente in uso (il linguaggio ordinario assoggettato al codice dominante), un'interruzione della frase stessa. Si deve, cioè, parlare di *produzione di disarticolazione*. Tale fenomeno "fraseo-logico" accade all'interno della concrescita su se stessa (movimento automatico, quasi-naturale, *vegetale*) della scrittura, all'interno dell'arborescenza che processualmente si storicizza negli *innesti* ripetitivi della frase stessa, innesti che rappresentano l'esterno della frase quale micro-variazione che diviene interno. Nella tecnica di scrittura di Bernhard, la voce dell'altro è inclusa nel monologismo producendo l'alterazione immediata del monologismo in un'altra discorsività, il cui centro non è né monologico né eterologico, ma una terza opzione, che ancora non conosciamo. Ma che possiamo scrivere.

La vertigine della scrittura di Bernhard corrisponde a questa *alienazione interna* data dalla ripetizione della frase dell'altro nella mia. Tale ibridazione determina, *nella* catastrofe linguistica, un inatteso disequilibrio produttivo. Il dispositivo dell'*alienazione interna* nella scrittura (che

⁶³ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 58.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ivi*, p. 59.

⁶⁶ *Ibid.* Per meglio precisare questo scarto, sottile e minimale, della *catastrofe del senso* nel suo significato non solo negativo, Gargani propone anche un'ardita distinzione tra Kafka e Bernhard, che forse non è stata sufficientemente sottolineata dalla critica: «C'è un pensiero degli uomini che li trascina inesorabilmente verso la follia e la morte, e che è l'esercizio del pensiero come il destino di una condanna, che è poi il senso dell'opera di Kafka e c'è un pensiero (come quello al quale si riferisce Oehler in *Gehen*), che è l'arte di sospendere l'esercizio del pensiero stesso prima che esso precipiti nella disintegrazione» (*La frase infinita*, cit., p. 57).

spesso in Bernhard sconfina nell'autobiografismo) è dunque da prendere sul serio non solo sul piano letterario, ma anche nel discorso critico-filosofico che possiamo imbastire intorno alla catastrofe. Scrive Bernhard: «in fondo, tutto ciò che viene detto è citato (*alles, was gesagt wird, zitiert*)»⁶⁷, nel senso che «noi siamo rinchiusi in un mondo che cita continuamente tutto, rinchiusi in una citazione continua che è il mondo»⁶⁸. Anche in questo caso – cioè nel “tutto ciò che viene detto è citato” – si deduce una contro-assiologia: il valore di “tutto” non è monolitico-inscalfibile in virtù della circostanza che “tutto” *passa attraverso* la scrittura.

Il tentativo di Bernhard va letto come una critica della razionalità linguistica perseguita tramite la scrittura: “tutto” il dicibile nel linguaggio è già da sempre abitato da crepe, da ferite, da interruzioni scritte, cioè da quanto Derrida, nella *Grammatologia*, denotava con *écriture*. La scrittura «è a un sol tempo più esterna alla parola, non essendo la sua ‘immagine’ o il suo ‘simbolo’, e più interna alla parola che è già in se stessa una scrittura»⁶⁹; oppure: «il sistema della scrittura in generale non è esterno al sistema della lingua in generale, salvo ammettere che la linea di demarcazione fra l'esterno e l'interno passa all'interno dell'interno o all'esterno dell'esterno, al punto che l'immanenza della lingua sia essenzialmente esposta all'intervento di forze apparentemente estranee al suo sistema. [...] *La scrittura non è segno di segno*»⁷⁰, e ha a che vedere con un lato corporeo che interrompe la pacifica autoreferenzialità del concetto linguistico.

8. Corpi

Dunque in Bernhard non si sta parlando più del singolo individuo-scrittore, ma di un problema che accomuna tutti i corpi-scrittore. Precisamente, il tema a cui l'opera di Bernhard convoca, è la questione della relazione dei corpi-scrittore con il mondo-ambiente in cui sono immersi, ovvero la questione della *relazione che la catastrofe intrattiene con il soggetto che utilizza il linguaggio della metafisica* – l'unico linguaggio di cui disponiamo, come ricorda Derrida – *per imbastire una critica dell'esistente*. Si è detto di quanto sia centrale il problema della frase, della sua ripetizione necessaria nella composizione, del suo vivere solo dentro uno spartito e tuttavia aprirsi in ogni istante alla variazione corporea. Va però compreso il senso più esteso del concetto di scrittura come operazione ambigua, rispetto al linguaggio, cioè organicamente sconfinante nel corpo-che-scrive, dove – specie nell'autobiografismo – la scrittura è una verbalizzazione del corpo.

In effetti, il concetto di scrittura scavalca l'idea del gesto intellettualistico-astratto perché è sempre ed anche “gesto di pensiero”, e dunque espressione e uso critico del linguaggio. Entro queste coordinate, Bernhard sta parlando di noi, di ciò che ci accade *nel gesto di ragionare filosoficamente sullo stato di cose*. Il tentativo di Bernhard (il suo “sacrificio” linguistico-letterario) e la nostra condizione odierna sono strettamente interconnessi. Da una parte, Bernhard ci mette di fronte all'aspetto negativamente ripetitivo della produzione (intellettuale, ma non solo) tipica della nostra epoca, cioè quel «regime di scrittura di un io-narrante che riferisce frasi altrui e che insegue le conseguenze infinite delle frasi citate in altre frasi citate che sopravvivono alle precedenti lungo una spirale che non ha termine se non nella follia e nella morte»⁷¹. Ancora una volta, l'immagine della follia e della morte va intesa come esito possibile dell'intera vicenda della *produzione “dell’Occidente*, cioè il suo orientarsi inconsapevole verso la propria implosione di senso, verso il nulla o *l'assenza di significazione* quale suo motivo apocalittico intrinseco, la sua inquietante legge di gravitazione universale autoprodotta. D'altra parte, tuttavia, «la prosa di Bernhard si caratterizza come un discorso che si sottrae manifestamente ai criteri logico-analitici della coerenza formale e

⁶⁷ Th. Bernhard, *Gehen*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 1986, p. 22.

⁶⁸ Th. Bernhard, *Verstörung*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 1988, p. 140.

⁶⁹ J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 72.

⁷⁰ Ivi, p. 68, corsivo mio.

⁷¹ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 26.

che è espressione, invece, di un pensiero che si fa carico degli effetti paradossali che esso stesso genera»⁷². Nella prosa scritta l'io-narrante si fa carico, eticamente e fisicamente, di un contro-movimento, di una non-sottrazione. Ma, se è così, quel che qui avanza è il tema della posizione, del «da dove» si scrive e «da dove si esercita la critica»⁷³. Portiamoci allora un gradino oltre.

Qual è la posta in gioco, in epoca apocalittica? La posta non consiste solo nella critica del linguaggio, ma anche nell'apprendere a convivere con il campo di effetti insopportabili che la nostra stessa scrittura ingenera. O – è la stessa cosa – del come dobbiamo eticamente abitare l'auto-generazione di un carico insopportabile, un auto- che è strutturalmente (nella frase altrui, nell'alienazione interna produttiva o nella citazione come fisiologia basale dello scrivere) relazione all'altro. Come gestire un'economia degli *effetti di scrittura*, di cui parlava Derrida, che si producono nel testo e che, usando il segno, lo rendono «impossibile»? Come incorporare, nel nostro dispositivo critico, il fatto che il segno cade, cede, distrugge se stesso (la sua inseità presunta) nella scrittura? Una scrittura non di giochi di parole («i giochi di parole non mi hanno mai interessato»⁷⁴) ma di «fuochi di parole»⁷⁵, dove scrivere significa «consumare i segni fino alla cenere»⁷⁶? Anche in Derrida la scrittura ha a che fare con uno scorrimento indeterminato che sarà sempre pre-apocalittico o post-apocalittico, ma mai definitivamente apocalittico: la scrittura «non deve garantirci nulla, non ci dà nessuna certezza, nessun risultato, nessun vantaggio. È assolutamente avventurosa, è una *chance* e non una tecnica»⁷⁷.

Scrivere, in altri termini, si rivela forse come l'unico rischio etico ancora possibile «nel» linguaggio, giacché significa *portare a esaurimento il linguaggio* dall'interno. Tale esaurimento o rischio va inteso però, per Derrida ma anche per Gargani, nell'accezione positiva o produttiva secondo la quale «arrischiarsi a non-voler-dire-niente è entrare nel gioco, anzitutto nel gioco della differenza, che fa sì che nessuna parola, nessun concetto e nessun enunciato maggiore vengano a riassumere e a comandare, a partire dalla presenza teologica di un centro, il movimento e la spaziatura testuale delle differenze»⁷⁸.

Quello di Bernhard, insomma, è un discorso anche sulla ripetizione, sulle forme automatiche interne al nostro agire in epoca di catastrofe. Bernhard, in fondo, ripete la catastrofe. Ma in questo assumerla attraverso la scrittura, segnala anche una via d'uscita perché, reiterando la catastrofe del segno, Bernhard ci riporta alla necessità di «rinascere mediante un atto di scrittura che è per lui l'unica condizione per sottrarsi al terribile potere della *ripetizione*, per sottrarsi al pericolo di costruire ancora una volta la replica di una società basata sulla ripetizione nevrotica»⁷⁹, vale a dire una società già descritta nei suoi tratti fondamentali, per tornare al parallelo col quadro storico di inizio Novecento, dal Freud de *Il disagio della civiltà* (la nevrosi come marchio costitutivo dell'uomo del XX secolo). E, come già in Musil, la scrittura va praticata in virtù del suo risultare «strettamente connessa all'idea di sottrarsi alla *Mechanisierung*, alla concatenazione causale e alla legalità meccanica degli eventi per scoprire l'ordine della possibilità alternative nelle quali può essere inscritta l'esistenza umana ritrovando l'istanza del senso, che la civilizzazione contemporanea minaccia di cancellare»⁸⁰.

⁷² Ivi, pp. 26-27.

⁷³ Questo è tanto più importante se ricordiamo come per Bernhard il movimento della «dissoluzione di tutti i concetti» (Th. Bernhard, *Verstörung*, cit., p. 168) ascrivibile al pensiero come esercizio critico, travolge anche quel concetto «che più di ogni altro ci identifica, e cioè il concetto di *io*. Il processo di scomposizione e di correzione ingaggiato da Bernhard investe anche l'io che si disloca rispetto a se stesso». Cfr. A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., p. 17.

⁷⁴ J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 134.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 354.

⁷⁸ J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 23.

⁷⁹ A.G. Gargani, *La frase infinita*, cit., pp. 8-9.

⁸⁰ Ivi, pp. 4-5.

Questa crisi è la crisi di una concezione del linguaggio come rispecchiamento, e del soggetto come luogo/tempo di questo rispecchiamento. Ma è anche, per le stesse ragioni, una crisi del progetto filosofico occidentale: «con Bernhard, attraverso una vicissitudine che percorre l'intera analisi del linguaggio sperimentale della cultura austriaca, giunge a dissoluzione l'idea che ciò che scrive un filosofo o uno scrittore costituisce un'*imago mundi*»⁸¹. Rotto l'incantesimo dell'immagine del mondo, che cosa resta? E, dunque, che cosa può ancora significare “scrivere”?

9. Iniziare a scrivere: una critica omeopatica

La proposta di Gargani, ma ciò potrebbe valere anche per Derrida, quantomeno per il lato più performativo dell'*écriture*, per quanto suoni paradossale è quella di rilanciare il *dispositivo della scrittura*: la scrittura “della” catastrofe va approfondita, portata all'estremo e colta nel suo poter-essere spazio di trasformazione, come alterazione e spaziatura. Ma affinché ciò sia possibile, si dovrà essere disposti a comprendere la scrittura, nel solco di quanto sostenuto nel presente saggio, nel suo aspetto complesso: la scrittura come gesto corporeo, opaco e produttivo e, al contempo, la scrittura come espressione etica, o anche etico-politica, cioè come contro-dispositivo che altera i linguaggi.

L'opera di Bernhard ci interessa – ne siamo, cioè, *interessati* – in quanto porta in chiaro un fatto sconcertante: *sinora, non si è mai scritto*. Ma via Bernhard noi intuimo, in questa “soluzione differente”, l'esistenza di un intreccio organico – e che *ci interessa* – tra piano storico-culturale e piano vitale-esistenziale. Scrive Gargani:

ci sono molti modi di fare cultura, ovviamente, ma in ogni caso sono due gli atteggiamenti fondamentali con i quali gli uomini si pongono di fronte ad essa, l'uno è quello di coloro che operano sempre all'interno di essa e che formano perciò le loro idee trascorrendo da un testo all'altro nella continuità di un percorso prestabilito dalla tradizione di quei testi; l'altro è quello più raro, più rischioso ma anche più avvincente di coloro che fanno cultura perché di tempo in tempo si pongono al di fuori di essa, la ribaltano e rovesciandola alla fine producono paradossalmente ancora cultura, ma una cultura che è nuova e che perciò dissolve questo effetto di paradossalità.⁸²

Si comprende qui definitivamente la stretta relazione tra la domanda “che cosa significa scrivere” e la domanda “come si ri-forma una cultura”; cioè tra il piano letterario e quello antropologico-storico inscritto nella catastrofe del senso. Bernhard appartiene agli intellettuali della seconda tipologia, quelli che «producono una cultura differente»⁸³. Il senso più puro del rischio che essi veicolano è che «*prima o dopo costoro si mettono a scrivere [...] spingendo le loro domande oltre il limite che sino allora era consentito dalle istituzioni della cultura; essi scrivono per domandare dove sino allora non era lecito domandare*»⁸⁴.

Non si tratta della riproposizione di un soggetto scrivente prometeico, ma di un corpo che produce scrittura stando già dentro l'elemento catastrofico, e così procedendo oltre il limite dell'istituirsi del linguaggio. L'idea che non si possa che scrivere, in particolare che occorra iniziare a scrivere (ben sapendo che l'origine non è mai assoluta ma relativa e storica) è anche in Derrida: scrivere equivale all'introduzione di una spaziatura (*espacement*) nel linguaggio, dove la spaziatura «è un concetto che implica anche, benché non soltanto, una significazione di forza produttiva, positiva, generatrice»⁸⁵, o, detto altrimenti, *una quota di corporeità resistente e, al contempo, produttiva*. Spaziare (*spacer*) il sistema della catena significante, cioè delle codificazioni

⁸¹ Ivi, p. 9.

⁸² Ivi, p. IX.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ivi, p. X, corsivo mio.

⁸⁵ J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 96, nota 57.

assoggettanti e delle relazioni di potere che si sedimentano in una cultura, in un soggetto o in una società, significa anche spingere il sistema dei segni verso una relazione limite, cioè un'alienazione interna in cui esso può perdersi.

La scrittura, o la spaziatura, va vista sempre in rapporto alla nozione di alterità della forma logico-simbolica (analogamente a quanto detto in Bernhard sulla frase e l'alienazione interna): «non vedo come si potrebbero dissociare i due concetti di spaziatura e di alterità»⁸⁶. Ma tale rapporto all'alterità del campo catastrofico è indecidibile: «spaziatura significa anche, appunto, impossibilità di ridurre la catena a una della sue maglie o di privilegiarvi assolutamente l'unica maglia – o l'altra»⁸⁷. L'unico o l'altro? Interno o esterno? Non lo sappiamo. Ma questo *non savoir* è, ancora una volta, determinante per ri-formare l'ordine dei rapporti tra corpo e simbolico. Nessuna palingenesi in vista, ma soltanto un laico e sobrio stare dentro l'apocalisse, *abitandola criticamente* ripartendo dalla dimensione del corpo, il quale respira la catastrofe e vive già in questa *Umwelt* frammentata o interrotta (*out-of-joint*). Nella scrittura, il fallimento e la fragilità del soggetto dovranno necessariamente trovare una loro *differente posizione* rispetto al linguaggio, una via per riformare il campo linguistico.

Iniziare a scrivere. Può questo gesto rappresentare l'atto critico che funge da rimedio omeopatico alla catastrofe? Non lo sappiamo. Bisognerebbe, in ogni caso, ripensare totalmente le nozioni di "critica", di "posizione" e di "sapere", sia singolarmente che nei loro rapporti reciproci. Bisognerebbe riflettere se e come (da dove? con quale forma di *savoir*?) la critica sia oggi praticabile "nella" catastrofe. Si dovrebbe provare se non a ribaltare, quantomeno a complicare il luogo comune: la scrittura, la via estetica, la letteratura ed eventualmente l'autobiografismo (come in fondo è quello di Bernhard⁸⁸) esprimono una *posizione falsa*, la posizione dell'automa inconsapevole: lo scrittore *à la* Bernhard è la quintessenza della sconfitta, la posizione replicante la mera necessità storica. L'impolitico *par excellence*. Non potrebbe essere vero il contrario, e cioè che proprio perché assume la catastrofe non nel linguaggio (ciò è automatico: è l'automatismo profondo dell'epoca-che-pensa-la-catastrofe) ma nell'elemento corporeo della scrittura, l'operazione *à la* Bernhard si configura come posizione non falsa e intimamente politica?

Questa posizione necessariamente instabile che l'opera di Bernhard lascia presagire è anche una *spaziatura non negativa* da se stessi che apre al senso più ampio dell'autobiografismo come scrittura "del" corpo, apertura che intravediamo in Bernhard pur senza poterla fissare in una forma definitiva. Qui si annuncia forse un'inedita forma di "critica corporea": una critica omeopatica alla catastrofe del senso. Di tale critica non *sappiamo* ancora niente. Ma quale che sia la forma che assumerà, essa non potrà che lavorare a una riduzione dello iato tra la storia e i corpi. Le correnti della storia e delle sue catastrofi filtrano nei nostri corpi, li attraversano e li muovono; ma – è appunto questa la scommessa intrinseca nell'opera di Bernhard – è solo a partire da questo attraversamento che i nostri corpi, attingendo alle proprie riserve di senso inconfessate o inesprese, potranno forse iniziare a *scrivere diversamente* la storia.

⁸⁶ Ivi, p. 95.

⁸⁷ Ivi, p. 97.

⁸⁸ Su questo, cfr. L. Reitani, "Nell'attimo decisivo", in Th. Bernhard, *Autobiografia*, cit., pp. IX-XXXIV.