

ISSN 1826-6118



Elephant Castle

numero lab - luglio 2013

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

narrazione/narrazioni

http://cav.unibg.it/elephant_castle

Le frontiere della contronarrazione. Wittgensteins Neffe di Thomas Bernhard

(Auto)biografia?

Nel 1967 il trentaseienne Thomas Bernhard viene ricoverato d'urgenza nel reparto di pneumatologia del complesso di sanatori e ospedali situato sul Wilhemineberg, a ovest di Vienna, nella sezione ospedaliera denominata *Baumgartnerhöhe*. Nel Padiglione Hermann, composto da sole sette camere riservate a pochi pazienti "che altro non aspettavano se non la morte" (Bernhard 1989: 10), Bernhard trascorre il decorso post-operatorio che segue a una delicatissima operazione di chirurgia polmonare, grazie alla quale i medici riescono a rimuovere dalla gabbia toracica un tumore della grandezza di un pugno. Al confine con la *Baumgartnerhöhe*, a poco più di cento metri dal Padiglione Hermann, si erge l'ospedale *Am Steinhof*, destinato ai malati mentali. Proprio lì, nel Padiglione Ludwig appartenente al sanatorio, è ricoverato nello stesso periodo Paul Wittgenstein, nipote del filosofo Ludwig e amico di Bernhard, affetto da una "cosiddetta malattia mentale, che non è mai stata classificata con esattezza" (Bernhard 1989: 13).

Al tempo del ricovero Thomas e Paul si conoscono già da diversi anni, ma è a partire dall'esperienza comune della degenza viennese che lo scrittore decide di raccontare di questa amicizia (*Freundschaft*), trasponendola dall'ambito dell'*Erfahrung* a quello della letteratura.

L'amicizia come scrittura giustifica l'intreccio tra racconto biografico ed autobiografico, congiunti nel segno della "scrittura della vita", e spiega l'impulso alla narrazione come necessità di ricordare il compagno scomparso.

L'ispirazione biografica è testimoniata dal titolo del romanzo – *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* – in esplicito riferimento al protagonista (dichiarato), che non viene però chiamato per nome. L'utilizzo dell'apposizione perifrastica "il nipote di Wittgenstein" (verosimilmente poco gradita a Paul) sposta la prospettiva fuori dal personaggio, e la fa combaciare con lo sguardo del testimone che ne ricostruisce la vita dall'esterno, attraverso il racconto.

L'*intentio* rammemorativa, evidenziata dal continuo ricorrere dell'espressione "ich erinnere mich" ("mi ricordo che"), è apertamente dichiarata dal narratore, che comunica l'intenzione di "mettere a fuoco"

attraverso “brandelli di ricordi” l’identità di Paul (“il mio amico Paul [...] è lui la persona che ancora una volta voglio mettere a fuoco con queste annotazioni, con questi brandelli di ricordi”, Bernhard 1989: 29). Il valore testimoniale delle parole della memoria dovrebbe garantire il proposito di una ricostruzione oggettiva di ciò che si va raccontando. Ma la volontà di fissare su carta un’immagine fedele e compiuta dell’amico viene disattesa dall’autore, che dapprima nega lo status di biografia alla propria opera definendola un insieme di “annotazioni”, poi sposta il focus narrativo dalla figura di Paul al ritratto di sé (“[...] con questi brandelli di ricordi che nel momento stesso in cui mettono in chiaro la situazione del mio amico [...] dovranno riportare alla mia memoria anche la situazione in cui io mi trovavo allora”, *ibid.*), ri-configurando il romanzo come opera autobiografica.

Il primo problema sollevato da *Wittgensteins Neffe* è in effetti una questione di genere letterario.

Citando le parole di Marcel Reich-Ranicki su *Wittgensteins Neffe* (“Ma cos’è, dunque? [...] Un resoconto? Una narrazione? Uno studio psicologico? Un ritratto? Si tratta di ricordi? Note autobiografiche? Il piccolo libro offre tutto questo e ancora molto di più¹”) Long sottolinea come l’opera occupi “una posizione generica, altamente ambigua” (Long 2001: 89) rispetto ai generi letterari codificati.

Numerosi sono i riferimenti testuali a persone esistite e a fatti accaduti e storicamente attestati.

Per cominciare, l’autore-personaggio si chiama Bernhard ed è uno scrittore (“[...] i giornali austriaci parlarono di Bernhard come dello scrittore che aveva sputato nel suo stesso piatto!”, Bernhard 1989: 96), autore di *Perturbamento* (“il libro fresco di stampa che avevo scritto un anno prima”, *ivi*: 9) e della pièce teatrale *La brigata dei cacciatori* (*ivi*: 123), messa in scena al Burgtheater di Vienna. Ha ricevuto in patria diversi premi letterari, tra i quali il Premio Grillparzer (*ivi*: 89) e il ‘Kleiner Österreichischer Staatspreis für Literatur’. Vive a Vienna ma spesso si reca nella sua casa di campagna a Nathal (*ivi*: 116). Nel 1967 è ricoverato per una grave malattia alla *Baumgartnerhöhe* di Vienna (*ivi*: 9), dove sopravvive a una delicata operazione di rimozione di un tumore ai polmoni.

Le digressioni che costellano il romanzo spaziano dalla descrizione degli ospedali austriaci all’affresco della frenetica vita viennese e restituiscono luoghi e persone personalmente frequentati da Bernhard. Inoltre molte delle considerazioni su cui si sofferma la narrazione toccano i temi più cari allo scrittore: l’odio verso l’ottusità e la meschinità degli ambienti accademico e culturale austriaci, il rifiuto dei premi letterari in patria, la delicata questione del canone d’autore, la necessità di viaggiare da un luogo all’altro per “cambiare ambiente e facce” (Reitani 1991: 20), e così via. I dati biografici nel contesto *fictional* collimano con quelli certificati da documenti e testimonianze, e ogni riferimento rinvia inequivocabilmente al vissuto e all’universo letterario di Thomas Bernhard.

Diversamente dal narratore, il personaggio di Paul è più problematico, in quanto abita il racconto *in absentia*, come puro riferimento indiretto, distillato dai ricordi del *Gedächtnismensch* Thomas. La prima im-

¹ Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono mie.

portante scoperta in cui il lettore si imbatte è proprio la morte, annunciata dall'epigrafe in esergo, di colui che il titolo designa come il protagonista. La figura di Paul apre il vuoto al centro del romanzo, che si riempie delle parole del narratore-testimone. Ma rappresenta anche un alter ego di Thomas, una presenza mortifera quasi "contagiosa" ("Mi ritraevo dal mio amico come altri suoi amici, perché anch'io, come loro, volevo ritrarmi dalla morte. Temevo il confronto con la morte", Bernhard 1989: 121), l'incarnazione di un insostenibile *memento mori*. La vita di Paul, nel suo rapido e inesorabile franare verso la morte, è, a detta dell'amico scrittore, nient'altro che "un'opera, una grande opera, certo, con il suo regolamentare epilogo tragico" (Bernhard 1989: 43), una costruzione letteraria, una finzione magistrale. Neanche a dirlo, lo stesso Paul ambisce al completamento di un memoriale che racchiuda la sua "curiosa esistenza" (ivi: 78), una "biografia filosofica da cima a fondo" (ivi: 79) destinata a un inaudito successo, e mai portata a termine a causa della morte prematura dell'autore, o forse, del suo stato mentale di "radicale autocritica" (*ibid.*). L'incompiutezza del tentativo di scrittura di Paul segnala quantomeno una problematizzazione del genere biografico inteso come trasposizione storica della vita in letteratura.

"La scrittura inizia là dove la parola manca" ovvero "alla fine del *Gespräch* vivente tra gli amici" (Kirchmayr 2005: 115), ma anziché eternare la vita cristallizzandola in parole, la narrazione ne occupa il posto, la spodesta, stabilendo le proprie logiche strutturali. L'ispirazione ai principi di oggettività e compiutezza naufraga di fronte all'impossibilità di restituire una "storia della vita" autentica e fedele: il sovvertimento del genere letterario, già preannunciato, si compie proprio nelle parole dell'autore, che rovescia la biografia in "tanatografia": "[...] queste annotazioni, che ho preso a Nathal e a Vienna, a Roma e a Lisbona, a Zurigo e a Venezia si rivelano in definitiva [...] nient'altro che la storia di una morte" (Bernhard 1989: 130).

Il racconto ritaglia il proprio spazio tra due bordi – l'annuncio e l'avvenimento della morte – che arrivano infine a combaciare nella frase collocata all'inizio (come citazione) e alla fine (come discorso indiretto) del romanzo – "Duecento amici verranno al mio funerale e tu dovrai tenere un discorso sulla mia tomba" – creando una circolarità autoreferenziale che certifica la natura provvisoria e soggettiva della narrazione. "I punti di inizio e fine, in *Wittgensteins Neffe*, sono effettivamente intercambiabili" (Long 2001: 206) e quindi non riconducibili al dominio dell'*Erfahrung*, bensì soggetti agli arbitrari principi di selezione adottati dall'autore.

Oltre a ciò Bernhard accosta agli elementi riconducibili all'esperienza di vita giochi di lingua e manipolazioni letterarie che non passano inosservati. Non è un caso se "il nipote di Wittgenstein" è ricoverato nel padiglione Ludwig, nome del noto zio filosofo, e che ancora, il grottesco omino incaricato, in veste di presidente dell'Accademia delle Scienze, di consegnare un prestigioso premio letterario al *Nestbeschmutzer* Thomas Bernhard, abbia il nome di Hunger, "fame".

Balza all'occhio anche il motivo letterario dell'eredità "scomoda", frequentato in romanzi più propriamente *fictional*, come *Auslöschung* (*Estinzione*), *Korrektur* (*Correzione*), *Verstörung* (*Perturbamento*) e

Der Untergeher (Il soccombente). L'elemento interstestuale iscrive l'opera di ispirazione autobiografica al più ampio orizzonte dei testi squisitamente finzionali, riconoscendole un'autonomia di non poco conto rispetto alle vicende narrate.

“Al livello della forma”, scrive Long, “le complesse manipolazioni della struttura temporale, la frammentarietà aneddotica della narrazione e l'enfasi posta sull'atto di ricordare e scrivere indirizzano l'attenzione del lettore verso i principi strutturali del testo” (Long 2001: 91); emerge un consapevole e lucidissimo esercizio letterario che rende palese come il centro del romanzo biografico sia rappresentato non tanto dalla trasposizione mimetica della vita, bensì da questioni legate al testo e ai suoi molteplici livelli d'analisi.

Sdoppiamenti e simmetrie

La corrispondenza tra l'esperienza ascrivibile al dominio della *Wirklichkeit* (Realtà) e la sua trasposizione letteraria non è mai trasparente e biunivoca, poiché deve tenere conto della natura intrinsecamente *kunstlich* (artificiale) del medium linguistico. La scrittura bernhardiana, caratterizzata da “un eccesso di consapevolezza” ai limiti anti-letterario, si fa emblematica della dissociazione tra *wirklich* (reale) e *künstlich* (artificiale) e sabota il processo di immedesimazione che coinvolge il lettore e l'opera letteraria. L'incedere narrativo viene impedito attraverso l'ostentazione programmatica dell'artificio retorico che “blocca” la storia fino ad estinguerla. Ciononostante, la vocazione mimetica non viene abbandonata, ma piuttosto declinata in una maniera diversa, e indirizzata verso un oggetto d'attenzione non coincidente con la realtà.

Il “plateale impianto autobiografico” (Mele 2001: 192) che fa da cornice a tutte le opere in prosa (dichiaratamente, nel caso di *Wittgensteins Neffe*) ostacola ulteriormente un'adesione al reale dapprima affermata e poi tradita da una scrittura che divarica i fatti e le parole. L'apparente immediatezza del flusso di coscienza articola il racconto in un sistema di cornici e parentesi, che costruiscono un dedalo di rimandi intra e inter-testuali in cui il senso del narrato si smarrisce.

L'uso esasperante della citazione e del discorso indiretto (“sto citando le sue parole”, Bernhard 1989: 79) sottende poi una riflessione sulla scrittura, e sul linguaggio in generale, incapace di descrivere la realtà in maniera immediata. Proprio la citazione è sintomo di una scepisi linguistica già denunciata nelle riflessioni filosofiche di Ludwig Wittgenstein, zio di Paul, emblematica dell'argine contro il quale la scrittura arresta il suo tentativo di comunicare direttamente la verità di ciò che racconta. “La situazione narrativa”, sottolinea Capodaglio “non è perciò la trama dei fatti, non è la narrazione lineare [...] essa è performance [...] nel senso che, ancora in sintonia con Wittgenstein, non viene detto che cosa sia il mondo bensì viene messo in atto che è” (Capodaglio 2011: 141). L'oggetto che la scrittura delinea è sem-

pre, necessariamente espresso attraverso il linguaggio, ovvero quel “gioco di segni ordinato meno secondo il suo contenuto significato che secondo la natura stessa del significante” (Foucault 1971: 3).

Parallelamente l'autobiografismo espone la presenza di un filtro letterario forte, e pone in primo piano, nuovamente, la finzione letteraria.

Finzione che apre a una serie di domande cruciali: può l'autore, sdoppiato in personaggio, restituire fedelmente la voce dell'amico Paul? Ha senso pensare che il personaggio Bernhard coincida in tutto e per tutto con il romanziere? A cosa tende una scrittura autobiografica che auto-sconfessa le proprie intenzioni?

Sembra che la scrittura elegga ad ambito di rappresentazione se stessa. Le sue pieghe, gli avvitamenti, l'avvolgersi su di sé seguendo percorsi di senso contorti, e ancora l'ossessivo insistere su temi e l'utilizzo inopinato dei medesimi stilemi e costrutti ne fanno intuire la natura intrinsecamente meta-testuale, anzi anti-narrativa. Il tentativo di raccontare secondo le unità di tempo, luogo e azione è estirpato dalla posente contro-narrazione perpetrata dal linguaggio letterario, che aliena se stesso e i propri oggetti d'elezione, e nella messa “fuori di sé” rivela la sua essenza (Foucault 1971: 112).

Ne deriva una forma romanzo che non può più articolarsi lungo una trama organica e concatenata ma che necessariamente si disgrega nello stesso atto di riprodurre i suoi meccanismi basilari. «*Ich bin ein Geschichtenerstörer*» (sono un distruttore di storie), scrive Bernhard, esprimendo quel “paradosso maniacale” di cui vive il suo lavoro letterario: creare l'opera per smentirla (Forte 1979: 502).

L'incontro tra il flusso della narrazione legato allo svolgersi del *plot*, e quello della contro-narrazione che “blocca” il progredire della trama, si condensa nella logica della duplicazione che agisce sui diversi livelli dell'apparato testuale di *Wittgensteins Neffe*. Per cominciare, lo stile narrativo è tipicamente bernhardiano, ovvero fondato sulla logica oppositiva del *Gegensatzpaar* – coppia di concetti contrastanti tra loro – e sul ragionamento antinomico. “Bernhard gioca con gli opposti (follia e salute, salute e malattia, morte e vita), sposta i termini, piega le contraddizioni e crea paradossi” (Kirchmayr 2005: 125); la sua scrittura è una perpetua oscillazione tra poli lontani, in un “movimento di ‘a e da’” (“*eine Bewegung hin-und-her*”, Vellusig 1990: 39). Il parallelismo come figura sintattica predominante articola il testo in simmetrie e antitesi, mentre il linguaggio crea accostamenti paradossali, che rivelano l'intima correlazione tra concetti apparentemente opposti.

Il raddoppiamento biografia/autobiografia si palesa con nitidezza nella lunga serie di opposizioni binarie disseminate lungo tutto il racconto: *ich/er*, Padiglione Hermann/Padiglione Ludwig; malattia ai polmoni/malattia “dello spirito”; sezione *Baumgartnerhöhe*/sezione *Am Steinhof*; malato/pazzo, e così via (cfr. Long 2001: 93).

Il ragionamento per accostamenti emerge con forza anche in formulazioni più esplicite: “Per individui come noi niente poteva essere lasciato al caso o alla disattenzione”; “si dice sempre che *gli opposti* si attraggono, ma nel nostro caso direi che sono stati piuttosto i *tratti in comune*, e di questi ne avevamo

centinaia e migliaia, che molto presto *mi hanno colpito in lui così come lui è stato colpito da quelli che ha trovato in me.*”; “Lui per esempio amava Madrid e io la odiavo. Io amavo l’Adriatico e lui lo odiava [...] Ma *entrambi* amavamo Schopenhauer e Novalis e Pascal e Velasquez e Goya [...]”² (Bernhard 1989: 118-119), eccetera. La descrizione di entrambi i personaggi procede per similitudini e differenze, così che ciascuna identità risulti afferrabile solo in funzione dell’altro. Nonostante ciò, la scrittura svela le frontiere tra lo e altro come soglie mobili e permeabili, poco affidabili ai fini dell’identificabilità (“Noi due eravamo uguali eppure completamente diversi”, Bernhard 1989: 35), e l’emersione dei tratti identitari per scarto o analogia viene messa in scacco da una logica paradossale in cui gli opposti stanno dalla stessa parte e non si contrappongono più.

La simmetria Bernhard/Paul si reduplica nel parallelismo “del tutto insensato” (Bernhard 1989: 84) tra Paul e lo zio Ludwig Wittgenstein, che stabilisce un confronto tra il pazzo e il genio, legati dalla genealogia e separati dalla fama. Di nuovo la linea di demarcazione tra sano e malato, filosofo e folle, autore e distruttore di opere, è complicata da uno scambio di ruoli: Ludwig è descritto come “il più pazzo di tutta la famiglia” (*ibid.*), Paul è “il filosofo [...], il matematico [...], l’esperto [...]” (ivi: 77).

Infine, il doppio gioco di simmetrie con cui Bernhard si sdoppia in autore/persona e poi in autore/narratore, oltre a iscriversi nel gioco di rispecchiamenti finora esposto, apre a una serie di spinose considerazioni concernenti lo statuto dell’autore nell’opera e l’autorevolezza della scrittura.

Facendosi *dramatis persona*, Bernhard si pone sullo stesso piano dei suoi personaggi, abbandonando lo status privilegiato di autore. D’altra parte, auto-descrivendosi in rapporto di similitudine e rispecchiamento con un pazzo (Paul Wittgenstein), abdica al proprio ruolo di narratore rinunciando all’autorevolezza che solo a lui spetterebbe. Long avanza la tesi che la logica retorica delle opposizioni binarie, altro non sia che una programmatica “strategia di auto-disconoscimento” (Long 2001: 96), in assonanza con il processo di de-costruzione testuale e auto-sconfessamento messo in atto dalla scrittura stessa.

Sovrapponendo ruoli gerarchicamente distinti, colui che scrive “si lascia sorprendere come ‘personaggio’ portando allo scoperto tutto il ‘sistema di valorizzazione’ in cui l’autore è intrappolato” (Gallio 2005: 139). Il soggetto scrivente si trasforma da detentore del senso della narrazione a mero dispositivo testuale. Dispositivo già designato da Foucault con il nome “funzione-autore”.

Essa non agisce in maniera omogenea in tutti gli ambiti (nei discorsi scientifici, per esempio, una verità stabilita viene generalmente percepita nell’anonimato), ma si lega indissolubilmente al discorso letterario dal momento in cui è principio di un’unità della scrittura, nonché centro di espressione del testo.

Il pronome in prima persona singolare, i segni d’individuazione e la corrispondenza tra fatti narrati ed eventi accaduti non rinviano allo scrittore, “ma ad un alter ego la cui distanza nei riguardi dello scrittore

² Corsivi miei.

reale può essere più o meno grande e variare nel corso stesso dell'opera" (Foucault 1971: 13). La funzione-autore si attua proprio nella distanza che separa l'autore dal soggetto scrivente, e l'autore dalla voce narrante ("locutore fittizio", *ibid.*), nell'atto di distinguere per cesure e scissioni.

Nell'elaborazione foucaultiana essa non designa un individuo reale, ma dà luogo simultaneamente a molte posizioni-soggetto che possono essere occupate da varie classi di individui. In questa maniera l'opera si svincola dal legame con un'autorità creatrice, e anzi incarna l'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente, di più, acquisisce il diritto di "assassinare" il suo autore compilandone il verbale di scomparsa. Si apre così un dilemma teorico e tecnico: assegnare alla scrittura una nuova autorevolezza e uno statuto appropriato, che si faccia carico della sparizione dell'autore.

Bordi, soglie, confini

Nella finzione autobiografica, l'individuo Bernhard si sdoppia in soggetto d'enunciazione e d'enunciato, in una duplicazione che concerne "il movimento del soggetto in uno dei suoi due rappresentanti, o in tutti e due insieme" (Deleuze-Guattari 1975: 85), e problematizza da un lato l'autorevolezza di chi scrive (Lo scrittore Thomas Bernhard? L'autore? Il personaggio-narratore?), dall'altro la sua collocazione rispetto al testo, e in modo più generico al linguaggio.

Nel saggio *Il monolinguisma dell'altro* Derrida sviscera il paradosso dischiuso dall'enunciato "lo parlo", dietro al quale si celano la definizione del soggetto parlante e la demarcazione del discorso parlato. L'oggetto discorso non preesiste rispetto all'enunciazione "lo parlo", al contrario nasce all'atto dell'enunciare e sparisce nel momento in cui chi parla tace. L'enunciato nega alla parola una qualsivoglia pregnanza semantica tanto che "ogni possibilità di linguaggio è [...] disseccata dalla transitività in cui esso si compie" (Derrida 2004: 112). Il vuoto che si allarga attorno alla parola-guscio, svuotata di ogni riferimento, la libera dal vincolo letale con quell'"io, soggetto dell'"lo parlo", da cui dipende la sua esistenza. "L'apertura assoluta attraverso la quale il linguaggio può diffondersi all'infinito" (*ibid.*) ha come contraltare la dispersione di un io parlante frantumato, ridotto in brandelli e infine annullato dal linguaggio stesso. L'inesistenza del soggetto rende possibile l'effondersi indefinito di un linguaggio che può finalmente distendersi "nella sua essenza bruta", "nella pura exteriorità dispiegata" (*ibid.*).

I raddoppiamenti autore/soggetto scrivente e autore/narratore marcano una scissione, un distacco che non prevede il ritorno dei segni su se stessi. Lunghi dal rappresentare un processo di estrema interiorizzazione, la duplicazione è un "passaggio al di fuori" radicale e irreversibile, che impone la definizione delle forme e del linguaggio propri di questo "pensiero del di fuori".

La costellazione di sdoppiamenti di figure riscontrabile nel romanzo *Wittgensteins Neffe* (limitandomi a quelli già affrontati, ricordo: Bernhard/autore; autore/narratore; Paul/Thomas; Paul/Ludwig) suggerisce

un sistema di relazioni e corrispondenze che dovrebbero stagiare, per scarto o analogia, le identità dei personaggi. Ma i soggetti, una volta reduplicati, abbandonano il proprio nome, confondono le distinzioni, sovrapponendosi, e scompaginano la linearità di una narrazione impossibile. Il raddoppiamento nega l'identità, svuota il soggetto dividendolo in due figure gemelle non sovrapponibili, “lo spodesta del suo diritto immediato a dire lo ed eleva contro il suo discorso una parola che è indissociabilmente eco e diniego” (Derrida 2004: 128). Il gioco del doppio erge un limite contro cui il linguaggio si infrange, per volgersi incontrovertibilmente al di fuori di sé.

Il personaggio di Paul Wittgenstein, isolato nella sua follia, incarna quel “senso altro” di cui la parola scritta si fa creatrice e custode. “La frase sconnessa e lacerata” del protagonista folle, relegato ai confini della società, “rimanda a un'opera di ricostruzione del senso e, al tempo stesso, indica la fine prossima del dialogo” con l'amico narratore (Kirchmayr 2005: 115). Lo stesso amico che dalla prospettiva decentrata del “di fuori” verga il ritratto di Paul trasfigurandolo in riferimento linguistico puro. Proprio sul margine, sulla soglia che vorrebbe demarcare le antinomie e che segna il passaggio dal “di dentro” al “di fuori”, insiste la narrazione: Thomas e Paul sono reclusi all'interno di una struttura ospedaliera che non possono abbandonare, il loro incontro avviene al confine tra i due padiglioni, le rispettive malattie li isolano dal contatto con l'esterno. E ancora: Paul (come lo zio Ludwig) è un genio il cui estro è intrappolato nel recinto di una “cosiddetta malattia mentale”, Thomas è uno “scrittorello” (Bernhard 1989: 92) lasciato ai margini dei circuiti culturali viennesi, che a sua volta oltraggia e disprezza. La collocazione liminare comune ai due personaggi è emblematica di un *modus narrandi* che si richiama al pensiero essofonico di un “di fuori” che si apre all'interno, in questo caso del tessuto narrativo. Richiama la prospettiva decentrata che il linguaggio adotta quando “cessa di essere rappresentativo per tendere verso i suoi limiti o i suoi estremi” (Deleuze, Guattari 1975: 38). Proprio lì, dal bordo, la scrittura assolve la doppia funzione di trascrivere i concatenamenti linguistici che favoriscono l'illusione di un racconto lineare e concluso, e di smontarli “a colpi d'ascia”, portando a termine la “distruzione di storie” che lo scrittore Bernhard elegge a impulso alla narrazione.

Quando la trama si sbriciola, i nessi si allentano e le figure spariscono, la scrittura, ammutolita, si spalanca, volgendo all'esterno il suo lato invisibile. Nel gesto di piegare il risvolto interno al di fuori, l'ordito scompare, insieme alla parola. E lì, nella sparizione, balugina la trasparenza incomunicabile di un linguaggio che dicendosi, svela la minaccia del proprio annientamento. Questo è il senso fatale e ineluttabile affidato da Bernhard al linguaggio, come pensiero del “di fuori”, come contro-narrazione.

BIBLIOGRAFIA

- BERNHARD T. (1989), *Il nipote di Wittgenstein. Un'amicizia*, Adelphi, Milano.
- CAPODAGLIO E. (2011), "Thomas Bernhard personaggio in cinque libri", in *Nuova corrente*, 127, pp. 135-161.
- CAROCCI R. (2006), "Sul palcoscenico delle rovine: il linguaggio di Thomas come vortice dei frantumi", in TORTORA G. (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri.
- DELEUZE G.; GUATTARI F. (1975), *Kafka. Per una letteratura minore* Feltrinelli, Milano.
- DERRIDA J. (2004), *Il monologuismo dell'altro*, Cortina Editore, Milano.
- FORTE L. (1979), "La trilogia dei commiati. Ipotesi sul «privato» in Thomas Bernhard", in *Nuova Corrente*, pp. 79-80.
- FOUCAULT M. (1971), *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.
- GALLIO G. (2005), "Autobiografia e feticci d'autore. Appunti su "A colpi d'ascia"", in *Aut aut*, 325, pp. 137-155.
- GARGANI A.G. (2001), "La poesia che si respira dall'aria" in *Nuova corrente* n. 127, 19-56.
- HUBER M. (2005), "Bernhard legge Wittgenstein", in *Aut Aut* 325, pp. 199-209.
- KIRCHMAYR R. (2005), "'Am Ende des Lebens'. Amicizia e scrittura in 'Il nipote di Wittgenstein'", in *Aut Aut*, 325, pp. 110-134.
- LONG J.J. (2001), *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function*, Camden House, Rochester NY.
- MELE S. (2001), "Verbali d'estinzione. A proposito di Thomas Bernhard e di tutto ciò che è connesso a Thomas Bernhard, con particolare riferimento al pensare spietato di Thomas Bernhard", in *Nuova corrente*, 127, pp. 187-214.
- REITANI L. (a cura di) (2003), *Thomas Bernhard: un incontro. Conversazioni con Krista Fleischmann*, SE, Milano.
- RICOEUR P. (1986), "Life: A Story in Search of a Narrator", in *Facts and Values*, 19, pp. 121-132.
- RICOEUR P. (1991), "Narrative identity", in *Philosophy Today*, 35:1 Spring, pp. 73-80.
- VELLUSIG R. (1990), "Thomas Bernhard und "Wittgensteins Neffe". Die Bewegung des Hinundher", in *Modern Austrian Literature*, 23: 3/4, pp. 39-52.