

La salvezza attraverso la bellezza delle soglie: intorno alla scrittura di Peter Handke

Igor Fiatti

1. Tra gli interstizi

“Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?” (Handke 1975, 81; Handke 2000, 484).¹ Questa domanda sollecita le riflessioni di un protagonista di un romanzo di Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht (Il mio anno nella baia di nessuno)*, 1994). Si tratta di Gregor Keuschnig, dello stesso Gregor Keuschnig e della stessa domanda formulata nelle pagine del racconto handkiano *Die Stunde der wahren Empfindung (L'ora del vero sentire)*, 1975). La questione, il suo reiterarsi dispiegato nel tempo, può epitomare la scrittura di Handke, che, come nota Hans Kitzmüller, non è finalizzata a esemplificazioni ideologiche di sorta, eppure non ignora affatto le contraddizioni della contemporaneità: piuttosto le affronta contrapponendo una ricerca estetica e filosofica tesa a individuare possibilità esistenziali impedito o represso dai modelli di esperienza imposti dalla società capitalista (2001, 151). L'atto poetico di Handke è una protesta contro la visione imposta da un liberismo sempre più incontrastato, secondo la quale l'etica del lavoro e il successo economico stanno al di sopra di qualsivoglia valore elaborato nell'arte e nella filosofia. Questa tendenza epocale – acuita dalla lettura

¹ “Chi ha mai detto che il mondo è già stato scoperto?” (Handke 1980, 84). “E chi dice che il mondo è già scoperto?” (Handke 1996, 387).

postmoderna della modernità della cultura europea, ritenuta fallimentare considerando le tragedie del Novecento – avrebbe contribuito al radicarsi dell'idea della secondarietà della letteratura e della creazione artistica in generale. Il dissenso handkiano si dispiega contro tale carattere secondario della letteratura, non più vista come dimensione di verifica, ricerca e sperimentazione, ma soltanto come patrimonio del passato, da museificare, da mercificare, o tutt'al più da riprodurre, intendendo la scrittura quale forma di esercizio della citazione.

È nostra intenzione scandagliare l'opera di Peter Handke, soffermandoci segnatamente sull'interrogarsi stesso della letteratura; ci proponiamo così di distendere alcune riflessioni – di ordine estetico e letterario – attraverso gli spazi dischiusi dalla (sua) scrittura. Si delinea pertanto un'osservazione chiamata a esercitarsi negli interstizi stessi della conoscenza. Il nostro ragionare, specificamente, intende approcciare la scrittura handkiana quale arte della soglia (Agamben 2019, 68-69): come un'icona bizantina, la soglia unisce due mondi incommensurabili – il *typos* e il *prototypos*, il terreno e il divino. In tal limitare, tra finito e infinito, dimorano i perché più profondi della nostra indagine.

Il libro *Langsame Heimkehr* (*Lento ritorno a casa*, 1979) rappresenta un'ansa primaria nel flusso della scrittura handkiana.² Si avvia infatti un lento ritorno configurato attraverso una tetralogia nel segno di un preciso progetto poetico. Oltre a *Lento ritorno a casa*, ne fanno parte la narrazione-saggio *Die Lehre der Sainte-Victoire* (*Nei colori del giorno*, 1980), il racconto *Kindergeschichte* (*Storia con bambina*, 1981) e il poema drammatico *Über die Dörfer* (*Attraverso i villaggi*, 1981). Sulla via del ritorno dall'Alaska verso l'Europa, verso la *Mitteleuropa* segnatamente, il protagonista, il geologo Valentin Sorger, dispiega le proprie riflessioni intorno al bisogno di conferire un senso all'esistere. Handke è tornato a più riprese sul dramma e sulla fortuna della prima frase di questo testo, ottenuta lottando, apparsa come un regalo nel momento del pericolo, come l'incarnazione di una scrittura neo-esperita (Höller 2007, 90).

² Nelle considerazioni dell'autore è questione di un "racconto filosofico" (Handke 1979).

Sorger hatte schon einige ihm nah gekommene Menschen überlebt und empfand keine Sehnsucht mehr, doch oft eine selbstlose Daseinslust und zuzeiten ein animalisch gewordenes, auf die Augenlider drückendes Bedürfnis nach Heil (Handke 1984a, 9).³

Nonostante l'irruzione nel presente della memoria degli estinti, nonostante la cesura del secondo conflitto mondiale, dal quieto smarrimento della coscienza di sé dell'incipit origina l'audace impresa di rendere possibile l'impossibile: ripristinare la relazione classica con Goethe e Hölderlin ("Daseinslust", desiderio di esistenza, e "Bedürfnis nach Heil", bisogno di salvezza), e recuperare persino all'uso il compromesso termine "Heil". Conformemente all'idea di classico tratteggiata da Adorno nel suo saggio *Iphigenie* (1967), *Lento ritorno a casa* sarebbe in grado di revocare la scomunica della storia nonché di frangere la violenza del passato ancora agente (Höller 2007, 90). Ed è la ricerca della forma a guidare il ritorno a casa del geologo Valentin Sorger, che non si sente uno scienziato, quanto piuttosto un coscienzioso interprete di paesaggi (Handke 1984a, 114). La sua prima idea è quella di descrivere le forme del campo della (sua) infanzia. La scienza empirica della geologia, che nel romanzo diventa oggetto e forma del racconto, si allinea a un'idea sensoriale dell'*Innenwelt* e dell'*Aussenwelt* (mondo interiore ed esteriore) in psicanalisi. Freud ha trovato la bella immagine di "prosciugamento dello Zuidersee", "un'opera di civiltà" necessaria quanto la necessità di far subentrare l'Io all'Es (Freud 1933, 11), ma altrettanto attraente è la scienza di Sorger, che non deve rimuovere l'acqua (Höller 2007, 92). In *Lento ritorno a casa* – rimarchiamo – si manifesta appieno il desiderio di cogliere il nesso tra le percezioni, un nesso tra le singole esperienze e sensazioni con cui intessere la

³ "Sorger era sopravvissuto ad alcune persone che gli erano divenute vicine e non sentiva più nostalgia, ma spesso una voglia disinteressata di esistere e a volte un bisogno di salvezza, oramai animalesco, che premeva sulle palpebre" (Handke 1986, 11).

narrazione: “Schönheit der Schwellen!” (Handke 1984a, 142),⁴ esclama il geologo Sorger.

2. “Amor indistinto”

Nella produzione letteraria handkiana, *Nei colori del giorno* si distingue per il marcato nesso tra l’arte figurativa e l’interrogarsi attorno alla questione della scrittura. Il testo costituisce la risposta a una crisi della percezione, al cambiamento di paradigma rappresentativo determinato dal sistema economico. Anne-Kathrin Reulecke lo definisce un testo di immagini scritte (1999, 62). Sin dalle prime parole, l’intenzione intertestuale che attraversa e lega “la tetralogia del lento ritorno” è esplicita: “Nach Europa zurückgekehrt...”, “rientrato in Europa...” è l’*incipit* che si riallaccia alla storia di Valentin Sorger. Il geologo cede così il testimone allo scrittore, all’io narrante de *Nei colori del giorno*.

Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu. Die Bewohner des abgelegenen Dorfes in Stiflers Bergkristall sind sehr stetig. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhaften Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert. Augenfällig und einleuchtend erscheint solche Beständigkeit in dem Beispiel von den Tieren: “die Farbe bleibt bei dem Hause” (Handke 1984b, 9).⁵

⁴ “Bellezza delle soglie!” (Handke 1986, 108).

⁵ “Rientrato in Europa, avvertii la necessità quotidiana della scrittura e rilessi molte cose. Gli abitanti dell’appartato villaggio nel *Cristallo di rocca* di Stifter sono molto tenaci. Se una pietra si stacca da un muro, viene rimessa al suo posto, le case nuove vengono costruite come le vecchie, i tetti rovinati vengono riaggiustati con le stesse scandole. Questa perseveranza si palesa in modo molto evidente nel caso degli animali: ‘il colore resta in famiglia’” (Handke 1985, 9).

Bergkristall (*Cristallo di rocca*, 1845) di Adalbert Stifter è la lettura ripresa al ritorno in Europa. Da questo racconto stifteriano diparte la ricerca di una nuova poetologia (attraverso la “perseveranza” che traversa peraltro anche l’essenza del costruire di Adolf Loos).⁶ Non è tuttavia un’esplorazione cronologica: come ci attesta il paragrafo successivo, è un procedere attraverso descrizioni di momenti in cui le crisi della percezione e della scrittura sono superate, in cui il rapporto infranto fra lingua e mondo, tra ordine delle parole e ordine delle cose è armonizzato:

Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne (doch ohne deren das Äußerste oder das Letzte ankündigende Bedrohlichkeit), und der Nunc stans genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit (Handke 1984b, 9).⁷

Come rileva Reulecke, in *Nei colori del giorno* l’accettazione metafisica di un’essenza delle cose viene rovesciata in un movimento topografico verso l’origine dell’arte (1999, 66). L’io narrante effettua difatti il processo di illustrazione in

⁶ Si veda il breve scritto di Loos *Regeln für den, der in den Bergen baut* (*Regole per chi costruisce in montagna*, 1913) (Loos 1962a, 329-330). E nel saggio *Heimatkunst* (1914), Loos scrive: “Ich bin für die traditionelle bauweise” (“Io sono per il modo di costruire tradizionale”) (Loos 1962b, 334). Ove non espressamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁷ “Anch’io una volta mi sono trovato in famiglia tra i colori. Arbusti, alberi, nuvole in cielo, persino l’asfalto della strada mandavano un riflesso che non aveva origine né dalla luce di quella giornata né della stagione. Mondo naturale e opere dell’uomo, l’uno tramite le altre, mi procurarono un momento di beatitudine che conosco dalle immagini del dormiveglia (ma senza la loro minacciosità foriera di conseguenze estreme o ultime) e che è stato definito il *nunc stans*: istante di eternità” (Handke 1985, 9).

ordine inverso: intraprende un viaggio verso il massiccio montagnoso del Sainte-Victoire, luogo della pittura di Paul Cézanne: scala la vetta. Scrittura e pittura si rispecchiano l'una nell'altra, proponendosi come codici di riferimento per narrare l'esperienza soggettiva attraverso ciò che le accomuna nella loro diversità espressiva: la forma. Pur notando che lo Stato è la somma delle sue norme, l'io narrante si sente in obbligo verso il Regno delle forme, in cui le vere idee coincidono con i loro oggetti (Handke 1984b, 22). L'obbligo è dunque verso Platone. Nella descrizione dei primi incontri dell'io narrante con i quadri di Cézanne, visti in una retrospettiva parigina, questi appaiono quali "Dinge des Anfangs" (Handke 1984b, 28);⁸ al sommovimento interiore corrisponde una sintassi incompleta, "Dunkelheit, Bahnen, Konstruktion, Stärkung, Zug, sich verdunkelnde Augen" (Handke 1984b, 29);⁹ "das Bild fängt zu zittern an" (*ibid.*),¹⁰ l'immagine non viene recepita come mero oggetto d'arte, viene esperita come oggetto sacrale, emanazione di un momento attivo. Così, davanti al silenzio delle immagini, principia l'esperienza del salto con cui due coppie d'occhi, separate dal tempo, da ultimo vengono a coincidere sulla superficie dell'immagine (*ibid.*). È il "trapassar oscurando" – *hinüberdunkeln* – che l'io narrante rende attraverso un prestito da un poema di Paul Celan. *Hinüberdunkeln*, dunque, sino all'origine: "Ich hätte mich nie als gläubig bezeichnen können, das Kind von einst noch weniger als mich jetzt: aber hatte es nicht schon ganz früh ein Bild der Bilder für mich gegeben?" (Handke 1984b, 66).¹¹ L'"immagine delle immagini" è "una cosa" rammemorata dall'infanzia, *Ding* contenuta nella memoria della chiesa parrocchiale: il calice

⁸ "cose del principio" (Handke 1985, 24).

⁹ "oscurità, scie, struttura, rilievo, tratto, occhi che si abbuiano" (Handke 1985, 24-25).

¹⁰ "il quadro inizia a vibrare" (Handke 1985, 25).

¹¹ "Non avrei mai potuto definirmi credente, il bambino di un tempo ancor meno dell'adulto di oggi: ma non c'era già stata per me, molto precocemente, un'immagine delle immagini?" (Handke 1985, 52-53 [trad. leggermente modificata]).

delle ostie, coperto dal panno, “in die Farbenpracht seiner Stoffhöhle” (*ibid.*).¹² Ricordiamo che durante la celebrazione della messa cattolica, il panno è dapprima ripiegato sopra al calice; durante l’offertorio, il celebrante lo distende sull’altare per posarvi sopra l’ostia e il calice contenente il vino. Ponendovi sopra l’ostia transustanziata – corpo di Gesù –, il panno sostiene il corpo stesso di Gesù Cristo. Da qui proviene il suo nome, corporale; da qui deriva anche la relazione con la Sindone. L’“immagine delle immagini” handkiana convoca altresì l’*antimins* della Chiesa ortodossa; termine che origina dal greco *antiminsion*, “in luogo della mensa”, che ne rivela l’importanza: quasi Tempio consacrato al culto divino, che, in caso di necessità, può fare le veci dell’altare. Scrive Nikolaj Gogol’ nelle *Meditazioni sulla divina liturgia* (1857):

L’*antimins* ci ricorda i tempi della persecuzione dei cristiani, quando la Chiesa non aveva ancora stabile dimora e, non potendosi portare l’altare da un posto all’altro, si ricorreva a questo corporale, contenente anche delle reliquie. Ed esso restò nell’uso, per significare che la Chiesa di Cristo non fissa in modo esclusivo la sua dimora in questo o in quell’edificio, in una data città o luogo, ma, come una nave, naviga sopra le onde di questo mondo senza gettare l’ancora in un luogo piuttosto che in un altro: perché la sua ancora è in cielo (Gogol’ 2007, 151).

Nella “immagine delle immagini” handkiana traluce dunque l’altare *figura Christi*, luogo per eccellenza dell’intercessione. Assumendo innanzitutto questo termine nel senso logico di mediazione, intercedere significa essere nell’intervallo, significa conferire all’intervallo una forma di efficacia: un intervento. È proprio questo il risultato che l’esplosione colorata del Beato Angelico ottiene nel corridoio bianco del convento fiorentino di San Marco, nella *Madonna delle ombre* (1438-1450). L’affresco, mirabile, ritrae una Madonna con bambino, circondata da otto santi. Il pregiudizio rinascimentale, il primato concesso alle “figure figurative”,

¹² “nel fulgore cromatico della sua grotta di stoffa” (Handke 1985, 53).

preclude tuttavia la visione di una notevole parte di quest'opera: nelle monografie e nei cataloghi delle opere dell'Angelico non compare la superficie variopinta inferiore, quadripartita, incorniciata da fasce rosso scuro e da un *trompe-l'œil* di modanature. Tale superficie inferiore interviene contro e oppone la propria opacità di superficie dissimile alle figure figurative, alla loro "chiarezza"; nel contempo, interviene a favore e si appella alla memoria del mistero dell'Incarnazione, invita a un istante di contemplazione (Didi-Huberman 2009, 120). Didi-Huberman scrive che le macchie colorate dell'Angelico sono particelle di esegesi e di teologia negativa: sono fatte per imporre la loro materialità significativa e per sovraderminare tutti i significati; sono lì per far vedere infinitamente di più di ciò che permettono di discernere – meno offrono al discernimento, più ampliano il senso; è una visione interiore, un vedere senza un punto di vista e senza confini. In *Nei colori del giorno*, le macchie si legano all'"amore indistinto", all'attimo di amore indistinto rappreso nell'io narrante sbirciando una via traversa, un cammino secondario, un viottolo:

In der Tiefe des Seitenwegs sah ich nämlich einen Maulbeerbaum (eigentlich nur die rötlichen Fruchtsaftflecken im hellen Wegstaub) in frischer, leuchtender Einheit mit dem Saftrot der Maulbeeren vom Sommer 1971 in Jugoslawien, wo ich mir erstmals eine vernünftige Freude hatte denken können; und etwas, der Anblick?, meine Augen?, dunkelte – wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: *der Schriftsteller*. Ja: dieser dämmernde Seitenweg gehörte jetzt mir und wurde nennbar. Mit den Maulbeerenflecken im Staub vereinte der Augenblick der Phantasie (in dem allein ich ganz und mir wirklich bin und die Wahrheit weiß) nicht bloß die eigenen Lebensbruchstücke in Unschuld, sondern eröffnete mir auch neu meine Verwandtschaft

mit anderen, unbekanntem Leben, und wirkte so als unbestimmte Liebe (Handke 1984b, 57 [corsivo originale]).¹³

3. “La pace sia con te, lettore!”

“Chi dice che il mondo sia già stato scoperto?”. A questo punto della nostra analisi dell’opera di Handke, ritroviamo il quesito dal quale l’abbiamo avviata. A porre la domanda – rammentiamo – è Gregor Keuschnig, protagonista del romanzo *Il mio anno nella baia di nessuno*. Questo romanzo costituisce una *summa* handkiana, in cui il protagonista ripercorre il proprio percorso artistico affrontando la narrazione e la descrizione del sobborgo parigino in cui si è trasferito. Gregor si accinge a un’ulteriore metamorfosi e da ultimo tenta un bilancio sulle residue possibilità del narrare. Concordiamo con Kitzmüller nell’affermare che per mole e complessità questo romanzo potrebbe esser affiancato alle grandi opere monumentali del Novecento, vale a dire *l’Uomo senza qualità* di Musil, la *Recherche* di Proust o *l’Ulisse* di Joyce (Kitzmüller 2001, 132). L’architettura romanzesca sostiene lo sforzo di riassumere le problematiche esistenziali di uno scrittore nonché le sue riflessioni intorno alla letteratura, svelando una nuova soglia dell’arte.

¹³ “Nell’avvallamento del viottolo vidi infatti un albero di gelso (o meglio, solo le macchie rossastre del succo dei suoi frutti sulla polvere chiara) in fresca, luminosa convergenza con il succo rosso delle more dell’estate del 1971 in Jugoslavia, dove per la prima volta mi ero potuto immaginare una gioia ragionevole; e qualcosa, la vista?, i miei occhi?, si oscurò – e al tempo stesso ogni particolare risultò armonico e chiaro; si aggiunse un silenzio nel quale l’io consueto divenne un puro Nessuno, e io, con uno scarto della metamorfosi, più che semplicemente invisibile: *lo scrittore*.

Si: questa stradina al crepuscolo ora mi apparteneva e divenne dicibile. Con le macchie delle more nella polvere, l’attimo della fantasia (nel quale soltanto sono totalmente reale a me stesso e conosco la verità) aggregò in innocenza non solo i brani della propria vita, ma mi rivelò sotto una nuova luce anche la mia parentela con altre vite sconosciute, ed agì quindi come amore indistinto” (Handke 1985, 46).

Vertigine e profondità abissali si schiudono dinnanzi all'angosciosa consapevolezza esplorata nel *Lento ritorno a casa*: la fine del narrare è la vera fine del mondo.

Il mio anno nella baia di nessuno rende una metamorfosi fluendo con lentezza attraverso l'acribica annotazione di un anno interiore. Considerazioni e ragionamenti sulla narratività s'intessono, si approfondiscono e si dissolvono nello spazio della riflessione estetica. Da ultimo, come confessa il narratore, tutto deve apparire in relazione e vibrare (Handke 2000, 227). E tale vasto confluire si dipana nell'anonimato di uno spazio di mezzo, i sobborghi parigini, non più città ma non ancora campagna; uno spazio in cui si occultano i barbagli di un possibile ritrovarsi. *Il mio anno nella baia di nessuno* rappresenta altresì una soglia *mise en abyme* tra finzione e realtà. Geograficamente, il testo copre un'estensione reale tra la stazione di Chaville-Vélizy e i margini della forêt du Meudon. Nel suo anno di scrittura, l'autore fittizio registra il cambiamento del rapporto della "baia" con il mondo, tra fenomeni naturali, cambiamenti climatici e anacronismi. Invece di esporre il destino di figure delineate con precisione, questo romanzo conduce sempre i propri protagonisti verso una soglia di coscienza, una soglia di cui il luogo diviene metafora. L'interazione tra le figure nel mondo fittizio romanzesco riveste in ogni caso un piano secondario. Come osserva Christophe Parry, tanto è arduo distinguere Gregor Keuschnig dal suo creatore, quanto è arduo discernere la rappresentazione del suo processo scritturale dal contenuto della sua scrittura (Parry 1999, 57).

Attraverso Gregor Keuschnig, attraverso la sua figura, Handke conduce monologhi dialettici – come nel caso degli sdoppiamenti del protagonista. Le figure e le voci del romanzo costituiscono un molteplice sistema annidato di "doppi". Nelle inafferrabili "storie degli amici", la funzione di "doppio" viene assunta qua e là da ulteriori sdoppiamenti e proiezioni dell'autore stesso: il cantante, il pittore, "la mia amica", il carpentiere, il prete, "mio figlio". Nel loro errare, i sette amici vengono condotti dalla coscienza del narratore. Non si tratta di personaggi distinti in senso tradizionale, bensì di posizioni mobili in relazione con il paesaggio della baia di

nessuno. Da un lato il romanzo mostra pertanto un'indubbia polifonia in senso bachtiniano, dall'altro le voci si sovrappongono, divengono difficilmente discernibili, un tratto lirico. Il soggetto quale individuo delineato con precisione si sottrae alla pura soggettività. La scrittura di Handke è soggettiva, senza essere privata (Buchheister 1997, 94-121).

Nella storia del cantante, fra le Highlands scozzesi, rinviene il *Crizia* di Platone. Nel dialogo platonico si parla dei malinconici che, per ritrovare la serenità, dovrebbero essere mandati in viaggio in nave, con il mare il più agitato possibile, al fine di sommuovere gli atomi del corpo. Lo scopo del loro sommovimento è di trovare un ordine più sano. Stando al testo handkiano che qui consideriamo, lo stesso effetto, e meglio ancora, può anche raggiungerlo un lungo viaggio in pullman, soprattutto su strade di montagna piene di curve (Handke 2000, 269). Nel sommovimento degli atomi del corpo, la cancellazione dei confini tra autore, narratore e sdoppiamenti corrisponde alla figura ambigua del disegno sulla superficie del romanzo: la baia di nessuno origina nel romanzo e il romanzo allo stesso tempo origina nella baia di nessuno. Così non sussiste alcun centro d'equilibrio dal quale si può osservare il "Tutto ordinato" (Parry 1999, 59). Icastica è "la lontananza" nella storia del pittore, che sin da bambino aveva fissato lo sguardo sul più vasto orizzonte possibile: da Tarragona in direzione del levar del sole, verso il Mediterraneo:

Jene Ferne bei geschlossenen Augen war eine grundandere. In all der Schwärze bildete sich etwas wie ein Hafen, in dem er sich verlässlich verankert sah.

Und es war noch mehr: In der schwarzen Weite, die dabei gar nicht so schwarz wirkte, sondern von tausend kleinen mannigfaltigen Aufhellungen durchzogen, wurde ihm, ohne daß sich da etwas regte, in einem fort etwas vorgetanzt, vorgespielt, vormusiziert, vorerzählt, vorgezeichnet. "Vor-": denn es handelte sich nicht um Nachbilder. Nachbilder bestanden überdies doch rein aus Vordergrund, und bewegten sich, vibrierten, schrumpften, wuchsen wie von sich aus, während seine Geschichten der Schwärze im äußersten Hintergrund vor sich gingen, und die

Bewegung, die er daran gewährte, von ihm höchstselbst zu kommen schien – von seinem Herzschlag?, nein, dazu war sie zu leicht, zu körperlos von seiner Lunge? dazu war sie zu geschwind – von seinem Hirn? dazu war sie zu gleichmäßig, zu bildstark, zu umfassend, zu innig, zu kindlich (Handke 2000, 304).¹⁴

Non si tratta dunque di immagini postume, di *Nachbilder*, ma non si tratta nemmeno di “immagini di dormiveglia”, di *Halbschlafbilder*. Per la lontananza dietro agli occhi il pittore doveva aver infatti dormito a sufficienza, essere ben al di qua del confine del sogno, la “Traumgrenze”. Questa lontananza non crea neanche immagini concrete, a differenza ad esempio degli stati di dormiveglia, delle loro nature morte, soprattutto di paesaggi; inoltre, tutto si conclude con essa, senza susseguirsi di spazi, senza spazio. Viene così a generarsi una “stetige wunderfeine Bewegung” (Handke 2000, 305),¹⁵ “ohne Anfang und ohne Ende” (*ibid.*).¹⁶ E con gli anni il pittore arriva a poter affermare, parafrasando Paul Klee: “Die

¹⁴ “Con gli occhi chiusi, quella lontananza era completamente diversa. In tutto quel nero prendeva forma qualcosa di simile a un porto, nel quale si vedeva affidabilmente ancorato. E c’era ancora di più: nella vastità nera, che poi non risultava affatto così nera, bensì attraversata da mille piccoli molteplici rischiaramenti, senza che qualcosa si muovesse gli veniva continuamente ballato, recitato, suonato, raccontato, disegnato qualcosa *davanti*. “Davanti”: perché non si trattava di immagini postume. Immagini postume erano casomai costituite solamente dal primo piano, e si muovevano, vibravano, rimpicciolivano, crescevano come da se stesse, mentre le sue storie del nero si svolgevano sullo sfondo più lontano, e il movimento che vi scorgeva sembrava provenire esclusivamente da lui – dal battito del cuore?, no, era un movimento troppo lieve, troppo incorporo – dai suoi polmoni? per questo era troppo rapido – dal suo cervello? per questo era troppo uniforme, troppo forte, troppo ampio, troppo sentito, troppo infantile” (Handke 1996, 245).

¹⁵ “un perpetuo movimento mirabilmente sottile” (Handke 1996, 246).

¹⁶ “senza inizio e senza fine” (Handke 1996, 246).

Ferne und ich sind eins, ich bin Maler” (*ibid.*).¹⁷ Nella risacca delle immagini della “baia di nessuno”, Klee e la sua pittura possono essere messi in esergo nel tentativo di coglierne i nessi, effimeri nel loro accadere, infiniti nella loro tensione al significare. Come sottolinea Pavel Evdokimov, in Klee si sente la sete di penetrare la sfera pre-mondiale, il תהו ובהו, *tōhū wā-vōhū*, l’abisso senza forma né contenuto dell’inizio della Bibbia (*Gen 1,2*) (cfr. Evdokimov 1996, 97). Nelle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin, *l’Angelus novus* (1920) di Klee è il simbolo dell’Angelo della Storia, che (secondo una leggenda talmudica) ha un’esistenza effimera eppur in grado di serbare la memoria di un’esistenza a sua volta caduca, travolta dal divenire. Rammentiamo qui i versi di Gerhard Scholem apposti da Benjamin quale epigrafe alle sue riflessioni intorno al quadro di Klee:

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehrte gern zurück,
denn blieb ich auch lebendige Zeit.
ich hätte wenig Glück (Benjamin 1982, 80).¹⁸

Secondo lo stesso Klee, le profondità annettono al visibile la parte dell’invisibile percepita occultamente (Klee 1945; Merleau-Ponty 1964, 85). La problematica è quella di un mondo intermedio, *Zwischenwelt*, presente fra i mondi percepibili esteriormente e assimilabile interiormente al punto di poter esser proiettato sotto forma di simbolo (Schreyer 1956, 256). Sottolineando qui l’emergere di una coscienza intervallare, diastematica, notiamo – con Jean-François Lyotard –, che quando Klee ricerca il mondo intermedio, la polifonia del quadro, la simultaneità

¹⁷ “La lontananza ed io siamo una sola cosa, io sono pittore” (Handke 1996, 246). Rammentiamo la nota frase annotata nel 1914 da Klee nel suo diario: “Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler” (Klee 1957, 307) (“Il colore e io siamo una cosa sola. Sono pittore”).

¹⁸ “La mia ala è pronta al volo, / ritorno volentieri indietro, / poiché restassi pur tempo vitale, / avrei poca fortuna” (Benjamin 1982, 80).

di punti di vista differenti, si ravvicina massimamente a Cézanne (Lyotard 1974, 237), e si ravvicina dunque anche al maestro del “lento ritorno a casa” di Handke. Lo schiudersi del mondo intermedio nella “baia di nessuno” handkiana si manifesta per barbagli. Nella storia del prete, la memoria s’intarsia nella chiesa dell’infanzia attraverso l’osservazione delle antiche tavole votive, degli affreschi o degli intagli di legno (Handke 2000, 367-368). La lettura devota delle immagini si declina quindi nella storia del figlio, attraverso un affresco nella chiesa di Nicolaos Orfanos di Salonico. Si tratta di un affresco che non mostra “die übliche Auferstehung des Gottessohns” (Handke 2000, 403),¹⁹ bensì uno dei momenti successivi: “der Maler zeigt eine Episode dazwischen” (*ibid.*).²⁰ Il Cristo appena risorto cammina da solo, “in dem wallenden weißen Leichentuch” (*ibid.*):²¹ “Es wird, ausgenommen die beim Gehen erhobenen Segensfinger, keine Handlung dargestellt als dieses Wehen” (*ibid.*).²² Dinanzi a questo *Wehen*, a questo agitarsi e a questo ondeggiare al vento, si radica una questione: “Wer hat schon solch ein Auferstandensein erfahren? Und mein Ich-Erzähler denkt dann davor: Das ist das Bild, mit dem die Welt neu anfangen wird” (Handke 2000, 404).²³ Nello scorrere delle giornate nella “baia di nessuno”, l’io narrante Gregor Keuschnig non partecipa a riunioni di sorta. Unica eccezione: le messe domenicali, non nella chiesa francese di rito cattolico, ma in quella russa, che a sua volta è una casetta di legno al limitar del bosco. Per Gregor, “den Soundso aus dem slowenischen Dorf Rinkolach”

¹⁹ “la solita resurrezione del figlio di Dio” (Handke 1996, 323).

²⁰ “il pittore rappresenta un episodio intermedio” (Handke 1996, 323).

²¹ “nel bianco sudario ondeggiante” (Handke 1996, 323).

²² “Escluse le dita che si levano benedicienti nell’andare, non viene mostrato alcun atto al di fuori di questo sventolio” (Handke 1996, 323).

²³ “Chi ha già sperimentato un simile Essere Risorto? E guardandolo il mio io-narrante allora pensa: ‘Questa è l’immagine con cui il mondo comincerà nuovamente’” (Handke 1996, 323).

(Handke 2000, 571),²⁴ l'andamento della funzione, segnatamente il sentire la lingua slava, produce uno squarcio nell'lo:

es öffnete mich erst einmal; nein, riß mich auf. So hoch auch die Töne wurden, so tief wirkte auf mich der Klang. Keine Kindheit brachte er mir zurück, sondern der Mensch wurde ich mit ihm, der ich bin, oft zittrig, doch nicht wehrlos. [...] Es geschah so dort mit mir ein Aufgehen in die Gesellschaft, wobei ich doch keimale den Mund auf tun mußte (*ibid.*).²⁵

La lingua slava degli antenati arriva all'orecchio in modo assoluto, l'empatia diviene laconica, esplicita, una letizia possibile soltanto attraverso una società. Dopo la lettura di una lettera, quasi sempre di san Paolo, da parte di un membro della comunità, il sacerdote risponde ogni volta: "Friede mit dir, Leser!" (Handke 2000, 572).²⁶ L'officiante quindi sparisce dietro l'iconostasi portando la sua Bibbia sulle spalle. Come scrive Pavel Florenskij:

questa crocchia della spiritualità, l'iconostasi materiale, non è che celi qualcosa ai fedeli – un qualche mistero interessante e arguto, come per ignoranza e amor

²⁴ "il Taldeitali dal villaggio sloveno di Rinkolach" (Handke 1996, 457). Notiamo qui che Keuschnig ha un altro "sdoppiamento" nella baia di nessuno: il suo connazionale e collega di penna Filip Kobal, già protagonista del romanzo *Die Wiederholung* (*La ripetizione*, 1986), marcato dalla questione della 'slovenitudine' di Handke (Handke nasce il 6 dicembre 1942 in un comune della Carinzia, Griffen in tedesco, Grebinj in sloveno, da padre austriaco e da madre slovena; cfr. Fiatti 2021).

²⁵ "Mi apriva, per cominciare; no, mi squarciava. Più alte diventavano le voci, più il suono agiva su di me in profondità. Non mi riportava l'infanzia, ma con esso diventavo la persona che sono, spesso tremante, però non inerme. [...] Là per me avveniva un assorbimento nella società che non mi costringeva ad aprire la bocca neanche una volta" (Handke 1996, 458).

²⁶ "La pace sia con te, lettore!" (Handke 1996, 458).

proprio taluni hanno sostenuto, ma anzi addita ad essi, mezzi ciechi, il mistero del santuario, dischiude ad essi, storpi e sciancati, l'ingresso nell'altro mondo, a loro, chiusi nella loro indolenza, grida nelle sorde orecchie l'annuncio del Regno dei cieli dopo che essi hanno dimostrato di essere inaccessibili ai discorsi fatti con voce normale (Florenskij 1997, 57).

La dialettica *Innen/Aussen*, interno/esterno, interiorità/esteriorità – marcata e attuata attraverso il fattore intervallare, dal diastema iconostasi nello specifico – si declina nella vicinanza/lontananza della poetica handkiana confrontata con le parole della liturgia. Le parole slave del Padrenostro e del Credo, sebbene ascoltate con attenzione diversa rispetto a quelle latine, non rientrano nella consuetudine di Gregor Keuschnig, che si sente escluso, nell'inevasa attesa del momento dell'esclamazione "Sursum corda!". Inoltre, gli fa una strana impressione che il prete della chiesa orientale, affinché si compia la trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue, pronunci ancora espressamente le relative parole di implorazione, mentre nel rito cattolico è sufficiente il mero narrare: "Am Abend, bevor Jesus gekreuzigt wurde, nahm er das Brot...': Dieses Verwandeln allein durch Erzählen blieb mir näher" (Handke 2000, 572).²⁷

Nel tormentato rimuginare di Gregor Keuschnig attorno alle formule della liturgia riecheggia la centralità della narrazione: "Verwandlung? Und was kam danach? Wenn auch das Erzählen seine Weltgeltung verlor, kam dann überhaupt etwas danach?" (Handke 2000, 419).²⁸ La narrazione è vissuta come luogo, come dimora; Handke sembra riconciliarsi in seguito alla perdita del centro. Il suo scrivere tende verso il margine, verso il limitare; il dettaglio rimuove sempre il resto dell'atto, il narrare si muove verso i margini della coscienza: "Wäre ich ein Maler,

²⁷ "La sera prima della sua crocefissione Gesù prese il pane...': questo tramutare solo per mezzo del raccontare lo sentivo più vicino" (Handke 1996, 459).

²⁸ "Metamorfosi? E cosa veniva dopo? Se anche il raccontare perdeva il suo valore universale, veniva veramente qualcosa dopo?" (Handke 1996, 335).

ich würde ewig nur die Silhouetten malen, fragmentarisch beleuchtet” (Handke 2000, 603),²⁹ afferma Keuschnig (qui balugina il procedimento visivo dei greci arcaici, le figure concepite quali nude *silhouettes* nella pittura vascolare greca [VII-VI sec. a.C.]) (Polacco 1994, 205-206). La scrittura è tuttavia sinopia pregna di dubbi e di interrogativi ontologici: “Ist der Glaube an die menschlichen Silhouetten, in einem bestimmten einzuhaltenden Abstand, aber nicht mein Grundirritum? Hätte ich ihnen nicht näherkommen müssen, nur wie? Die Schwelle zwischen Umriß und, ja, was? übertreten?” (Handke 2000, 604).³⁰

A ragione Peter Strasser indica analogie fra Handke e Heidegger sulla natura del discorso poetico. Il “dire poetante” ha infatti per entrambi una funzione disvelatrice del mondo (Strasser 1987, 10-23). In termini heideggeriani la bellezza si dà nella radura, nella *Lichtung*, e l’opera d’arte ha funzione fondativa: è il porsi in opera della verità che getta fasci luminosi sulla radura dell’essere – l’essente è inascolto grazie a tale *Lichtung* (Heidegger 2014, 92-93). Come rileva Heidegger nel saggio *Moira* (1952), la percezione abituale non presta attenzione alla luce quieta della *Lichtung*, ovvero all’illuminazione-apertura che viene dal dispiegarsi del di-spiego e che non è il modo in cui i vocaboli, i nomi con il loro suono, parlano [*sprechen*], bensì è la Φάσις, il far apparire, il modo in cui la parola dice [*sagt*] (Heidegger 1967, 51).

Bibliografia

Agamben Giorgio 2019, *Studiolo*. Einaudi, Torino.

²⁹ “Se fossi un pittore dipingerei incessantemente solo profili, illuminati a frammenti” (Handke 1996, 483).

³⁰ “La fede nei profili umani, che va mantenuta a una certa distanza, non è forse l’errore di base? Non avrei dovuto avvicinarmi a loro, ma come? Oltrepassare la soglia tra contorno e, già, che cosa?” (Handke 1996, 484 [trad. leggermente modificata]).

- Benjamin Walter 1982, *Angelus novus: saggi e frammenti*, tr. it. e introduzione di Renato Solmi, 2. ed. Einaudi, Torino.
- Buchheister Kai 1997, *Elfenbeintürme – leerstehend. Zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauß*. Jahrbuch für Internationale Germanistik, 2, 94-121.
- Celan Paul 2003, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Didi-Huberman Georges 2009, *Beato Angelico: figure del dissimile (Fra Angelico. Dissemblance et figuration, 1990)*, tr. it. di Paolo Peroni. Abscondita, Milano.
- Evdokimov Pavel 1996, *Teologia della bellezza: l'arte dell'icona (L'Art et l'icône: Théologie de la Beauté, 1970)*, tr. it. di P. Giuseppe da Vetralla. San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Fiatti Igor 2021, *Le sponde del crepuscolo*, prefazione di Claudio Magris. Aragno, Torino.
- Florenskij Pavel 1997, *Le porte regali (Иконостас, 1922)*, a cura di Elémire Zolla. Adelphi, Milano.
- Freud Sigmund 1933, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien.
- Gogol' Nikolaj V. 2007, *Meditazioni sulla divina liturgia (Размышления о божественной литургии, 1857)*, a cura di Sergio Rapetti. Nova Millennium Romae, Roma.
- Handke Peter 1975, *Die Stunde der wahren Empfindung*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Handke Peter 1980, *L'ora del vero sentire (Die Stunde der wahren Empfindung, 1975)*, tr. it. di Ludovico Bianchi. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 1979, Notizbuch, 196 Seiten, 09.07.1979 bis 06.11.1979, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/338> [16/09/2024].
- Handke Peter 1984a, *Langsame Heimkehr (1979)*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Handke Peter 1984b, *Die Lehre der Sainte-Victoire (1980)*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

- Handke Peter 1985, *Nei colori del giorno (Die Lehre der Sainte-Victoire, 1980)*, tr. it. di Claudio Groff. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 1986, *Lento ritorno a casa (Langsame Heimkehr, 1979)*, tr. it. di Rolando Zorzi. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 1996, *Il mio anno nella baia di nessuno (Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeiten, 1994)*, tr. it. di Claudio Groff. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 2000, *Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeiten (1994)*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Heidegger Martin 1967, *Moira (1952)*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, 3. Neske, Pfullingen, 27-52.
- Heidegger Martin 2014, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935-1936)*, in Id., *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, testo tedesco a fronte. Bompiani, Milano, 5-174.
- Höller Hans 2007, *Peter Handke*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Kitzmüller Hans 2001, *Peter Handke: da Insulti al pubblico a Giustizia per la Serbia*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Klee Paul 1945, *Über die moderne Kunst*. Vortrag zur Ausstellung im Kunstverein Jena 1924, erstmals veröffentlicht im Verlag Benteli, Bern-Bümpliz.
- Klee Paul 1957, *Tagebücher 1898-1918*, hrsg. von Felix Klee. DuMont Schauberg, Köln.
- Loos Adolf 1962a, *Regeln für den, der in den Bergen baut (1913)*, in Id., *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden – Erster Band, hrsg. von Franz Glück. Herold, Wien-München, 329-330.
- Loos Adolf 1962b, *Heimatkunst (1914)*, in Id., *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden – Erster Band, hrsg. von Franz Glück. Herold, Wien-München, 331-341.
- Lyotard Jean-François 1974, *Discours, figure (1971)*. Klincksieck, Paris.
- Merleau-Ponty Maurice, 1964, *L'œil et l'esprit*. Gallimard, Paris.

- Parry Christoph 1999, *Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur, 24: Peter Handke, 51-61.
- Polacco Luigi 1994, *Il teatro greco come arte della visione: scenografia e prospettiva*, in Cesare Molinari (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*. Il Mulino, Bologna, 201-219.
- Reulecke Anne-Kathrin 1999, *Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt*. Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur, 24: Peter Handke, Juni, 62-79.
- Schreyer Lothar 1956, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Langen/Müller, München.
- Strasser Peter 1987, *Der andere Balken des Andreaskreuzes*. Manuskripte, 97, 10-23.