

RIPENSARE LE IMMAGINI

A cura di
Giuseppe Di Giacomo



MIMESIS
Filosofie



MIMESIS
FILOSOFIE

n. 70

Collana diretta da Pierre Dalla Vigna (Università "Insubria", Varese)

Comitato scientifico: Paolo Bellini (Università "Insubria", Varese), Claudio Bonvecchio (Università "Insubria", Varese), Mauro Carbone (Université Jean-Moulin, Lyon 3), Morris L. Ghezzi (Università degli Studi di Milano) Antonio Panaino (Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna), Paolo Peticari (Università degli Studi di Bergamo), Susan Petrilli (Università degli Studi di Bari), Augusto Ponzio (Università degli Studi di Bari), Luca Taddio (Università degli Studi di Udine).

Il presente volume viene pubblicato con il contributo del MURST (fondi di Ateneo 2003, responsabile della ricerca prof. Giuseppe Di Giacomo) – Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Dipartimento di Studi filosofici ed epistemologici.

© 2009 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
Collana: Filosofie n. 70

www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono e fax: +39 02 89403935
E-mail: mimesised@tiscali.it
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: info.mim@mim-c.net

In copertina: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965-1966.

INDICE

INTRODUZIONE

di Giuseppe Di Giacomo

p. XI

I.

STORIA E TEMPORALITÀ DELLE IMMAGINI

1. LA SOGLIA DEL SILENZIO. ABY WARBURG
E L'EPISTEMOLOGIA DELL'IMMAGINE
di Claudia Cieri p. 3
2. IMMAGINI E TEMPORALITÀ IN HENRI BERGSON
di Stefania Mariani p. 23
3. WALTER BENJAMIN: IMMAGINI DIALETTICHE
E SCHEMATISMO STORICO
di Hansmichael Hohenegger p. 39
4. L'IMMAGINE A PARTIRE DALL'ASSENZA DI IMMAGINE
di Carla Subrizi p. 59
5. LA DISSOLUZIONE DELLE IMMAGINI.
ASTRAZIONE PITTORICA E LINGUAGGIO
di Massimo Carboni p. 77

II.

ORIGINI E FORME DELLE IMMAGINI

6. ALL'ORIGINE DEL PENSIERO: IMMAGINI, ALLUCINAZIONI
PRIMARIE, PERCEZIONI ENDOPSICHICHE, PROTOFANTASIE
di Simona Argentieri p. 93
7. L'IMMAGINE E LE EMOZIONI. EROS, DOLORE E PENSABILITÀ
di Tonia Cancrini p. 111

8. IMMAGINE, ESPRESSIONE E MARGINALITÀ.
IL CONTRIBUTO DI HANS PRINZHORN
di Fiorella Bassan p. 119
9. MITO E IMMAGINE NELLA RIFLESSIONE DI JEAN-PIERRE
VERNANT E DI HANS BLUMENBERG
di Antonio Valentini p. 133
10. L'INTENZIONALITÀ ALL'OPERA: LUDWIG WITTGENSTEIN,
RICHARD WOLLHEIM E PAUL KLEE
di Luca Marchetti p. 151
11. I VOLTI DELLA MASCHERA. METAMORFOSI E TRAVESTIMENTO
NEL PROCESSO DI AUTORAPPRESENTAZIONE
di Micol Forti p. 167

III.

SPAZIALITÀ E DIVENIRE DELLE IMMAGINI

12. L'IMMAGINE E LA CRISI DELLA FORMA:
VERSO LA DEMATERIALIZZAZIONE DELL'ARTE.
L'ESPERIENZA DEL NOVECENTO
di Dario Evola p. 183
13. "PIÙ SIMILE A UNA NUVOLETTA CHE A UNA ROCCIA":
BILL VIOLA E LE IMMAGINI COME ORGANISMI VIVENTI
di Silvia Bordini. p. 201
14. "NEL QUADRO". LA GRANDE DIMENSIONE
NELL'ESPRESSIONISMO ASTRATTO
di Claudio Zambianchi p. 213
15. IMMAGINI DI CITTÀ. GEOGRAFIE INTERIORI,
DI GIORGIO DE CHIRICO ALBERTO SAVINIO, DIMITRIS PIKIONIS
di Michela Santoro p. 229
16. PER UN'IMMAGINE VISSUTA DELL'ARCHITETTURA
di Lorenzo Gasparri p. 245

IV.

SUONI, PAROLE E IMMAGINI

17. EKPHRASIS MODERNA E MEDIAZIONE ICONICA
di Gianfranco Rubino p. 261
18. TRA PAROLA E IMMAGINE: RAGIONI TRANSLINGUISTICHE
DELL'AVANGUARDIA
di Giorgio Patrizi p. 277

19. L'IMMAGINE DELL'AUTORE, LA FORMA DEL ROMANZO
di Giuliano Battiston p. 291
20. SGUARDI AL LIMITE. IL TEMA DELLA SOGLIA NEL PENSIERO
LETTERARIO DI THOMAS BERNHARD E DI ERNST BLOCH
di Micaela Latini p. 311
21. RAPPRESENTAZIONE E IMMAGINE MUSICALE
di Alfonso Ottobre p. 327
22. IL SUONO INTERMINABILE E LA SUA IMMAGINE.
SAGGIO SULL'EBRAISMO NEL MOSES UND ARON
DI ARNOLD SCHÖNBERG
di Leonardo Distaso p. 343

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

23. LA QUESTIONE DELL'IMMAGINE NELLA RIFLESSIONE
ESTETICA DEL NOVECENTO
di Giuseppe Di Giacomo p. 367
-

MICAELA LATINI

SGUARDI AL LIMITE. IL TEMA DELLA SOGLIA NEL PENSIERO LETTERARIO DI THOMAS BERNHARD E DI ERNST BLOCH

I grandi ritratti, quando ci stanno innanzi in piena vitalità ad opera di tutti i mezzi dell'arte, possiedono in questa pienezza stessa dell'esistenza quel che li fa uscire, li fa oltrepassare la loro cornice. Nei ritratti di Van Dyck, per es., specialmente quando la figura non è interamente di fronte, ma è un po' girata, mi è parsa come la porta del mondo in cui l'uomo fa il suo ingresso

G.W.F. Hegel

Se c'è un motivo che torna con insistenza in una certa riflessione estetica del Novecento, è quello dell'impossibilità per l'arte di darsi come alternativa all'esistenza, come punto di fuga dal contingente o anche come luogo di redenzione rispetto alla situazione di inautentica finitudine.

È questo uno dei problemi centrali della filosofia di Ernst Bloch, incentrata sulla scissione tra senso e vita, sul divario tra la pienezza della speranza e l'opacità del puro fatto d'essere. Nella prospettiva blochiana il regno artistico non costituisce affatto un punto di fuga dalla realtà, ma piuttosto rappresenta il luogo d'apparizione del possibile. Si tratta di una dimensione utopica che può essere predicata solo per differenza. Se nell'impianto teorico di Bloch la visione della totalità non trova alcuna garanzia di successo, si capisce allora come ogni tentativo di dare forma alla vita reale tramite l'opera sia irrimediabilmente condannato al fallimento. Il soggetto blochiano è costretto così ad abitare nello scacco, nella incompiutezza esistenziale ed esperienziale – come ha sottolineato Lévinas – o anche in una sorta di dialettica pendolare tra arte e vita. È quanto emerge in alcuni dei *topoi* che costellano il suo pensiero narrativo: "entrata-uscita", "sprofondamento-oltrepassamento", "allontanamento-ritorno". Un brano di *Tracce* dal titolo "La cornice che scompare due volte" (*Der zweimal verschwindende Rahmen*) (1959)¹ restituisce perfettamente la

1 Il racconto è contenuto in E. Bloch, *Spuren*, P. Cassirer, Berlin, 1930, terza edizione aumentata, Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1969, tr. it. a cura di L. Boella, *Tracce*, Coliseum, Milano, 1989, pp. 158-159. D'ora in poi il testo sarà indicato con la sigla T, seguita dal numero di pagina.

cifra della frattura tra l'esistenza disseminata e l'utopia della sua compiutezza. Il racconto di Bloch tematizza esemplarmente, attraverso il tema della "cornice mobile", l'impossibilità di varcare una volta per tutte la soglia che distingue la vita dall'opera. In altre parole nessuna composizione artistica può consegnare al mero contingente il senso, togliendo così la distanza che separa la forma dallo spirito. La funzione dell'arte è piuttosto quella di mettere in evidenza, di produrre il non-senso, l'incompiuto e così di far rilucere, per dissonanza, quel tanto di senso possibile che, tramite l'immaginazione *per un attimo* (l'attimo dello stupore) ci è possibile cogliere. È in gioco quella che Bloch chiama anticipazione estetica, il *Vorschein*.

Su questo stesso sfondo problematico si colloca il pensiero di Bernhard². I suoi romanzi si attestano come opere paradigmatiche della ricerca del senso, nella consapevolezza dell'impossibilità di carpirlo una volta per tutte. Il fallimento che corona ogni tentativo di redimere la vita attraverso l'opera, viene perseguito con estrema lucidità dai personaggi bernhardiani, intenti a disfare l'immagine del mondo e a rivelare così le condizioni del sottrarsi del senso. Come a dire che se la vita viene abbandonata alla sua *Sinnlosigkeit* l'unica cosa che resta da fare è mostrare il naufragio a cui va incontro una ricerca della totalità e dell'essenza attraverso l'opera. In questa prospettiva deve essere letto il tema bernhardiano del "compito infinito", come ostinazione a coltivare il non-senso fino alle sue estreme conseguenze. Questo motivo è il filo rosso che intesse l'ordito letterario di Thomas Bernhard, ma che trova una forma estrema di tematizzazione nel-

2 È difficile rintracciare se tra le tante voci che si affastellano nella letteratura bernhardiana sia presente anche quella di Bloch. Il nome del filosofo compare, insieme a quello di pochi altri, tra i libri più amati dal protagonista di *Correzione*, Roithamer. Cfr. Th. Bernhard, *Korrektur*, Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1975, tr. it. a cura di G. Agabio, *Correzione*, Torino, Einaudi, 1995, p. 143. Ma soprattutto è in *Estinzione* che il personaggio di Bloch, proprietario di un'agenzia immobiliare, rimanda al pensatore tedesco. Basta pensare che tra questa figura e il padre medico delle figura narrante del romanzo sussiste un'amicizia che «ha in sé qualcosa di filosofico», e nella quale si parla di politica e di arte, ma soprattutto si discute di Kant e di Marx. Cfr. Id., *Verstörung*, Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1967, tr. it. a cura di E. Bernardi *Perturbamento*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 28-29.

Sappiamo inoltre che, per lo meno all'inizio degli anni '70, Bernhard seguiva le interviste televisive rilasciate da Bloch. Cfr. Hennenmair, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*, Residenz Verlag, 2000, p. 464. Ma al di là di questa più o meno esplicita ricezione, ci sono senz'altro dei motivi di assonanza. Come è stato notato, il dispositivo del contrasto costituisce un *trait d'union* tra la prospettiva letteraria bernhardiana e quella blochiana. Cfr. L. Boella, *Simmetrie e antisimmetrie. Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann in "Estinzione"*, «Aut Aut», CCCXXV, 2005, pp. 170-177.

le pagine di *Antichi maestri: Una commedia*³ (1985), romanzo-riflessione sulla discrepanza tra arte e vita.

Nelle riflessioni di Bernhard, come in quelle di Bloch, l'esilità del tracciato di confine tra opera ed esistenza contribuisce a determinare profondamente lo statuto stesso della immagine e dello sguardo che la contempla. Di fronte a un'arte che è divenuta terreno incerto, l'occhio dello spettatore non può che muoversi in costante bilico, sull'orlo del precipizio, sulla linea di demarcazione tra il mondo irredento e quel regno *outopico* che la rappresentazione artistica rivela. Ciò che emerge da entrambe le letture è la consapevolezza della necessità di calarsi nelle crepe e negli abissi della realtà. In fondo questo è uno degli insegnamenti fondamentali di Bloch: è nelle buche e nelle lacune che costellano il terreno dell'esistenza che si annida il possibile sognato. Il confine (lo *Zwischenraum*) incollocabile, tra vita e arte, deve essere affrontato in tutta la sua problematicità funambolesca, e non tolto per mezzo della creazione di un universo fittizio. La relazione pendolare restituisce il senso della cornice mobile, come consapevolezza della impossibilità di tracciare una fisionomia nitida e definitiva del reale. Sia nella prospettiva di Bernhard sia in quella di Bloch l'immagine che tiene prigioniera l'umanità è l'idea della forma formata, una soluzione definitiva posticcia e inautentica. La necessaria contromossa consiste allora nell'affidarsi a uno sguardo inquieto, perché consapevole di un'alterità che sempre sfugge.

Il fazzoletto e la lettera

È lungo questo sentiero scosceso che Bloch colloca Rudolf, il protagonista del racconto "La cornice che scompare due volte". La trama della storia è presto riassunta: un giovane, incupito dalla piattezza della vita quotidiana, si sofferma a osservare un vecchio quadro appeso sopra la credenza, nella stanza dei genitori, un'immagine che dai tempi della fanciullezza non aveva più guardato con attenzione e che raffigura un paesaggio di maniera, con dame e cavalieri. A un tratto un particolare del dipinto esercita una forza d'attrazione tale da risucchiarlo all'interno della rappresentazione, come se si aprisse una fessura sulla superficie della tela⁴. Lo sguardo del

3 Th. Bernhard, *Alte Meister: Komodie*, Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1985, tr. it. a cura di A. Ruchat, *Antichi maestri: Commedia*, Adelphi, Milano, 1995. D'ora in poi il testo sarà indicato con la sigla AM, seguita dal numero di pagina.

4 Cfr. T., p. 160.

personaggio blochiano è catturato da una figura presente nel dipinto: uno strano oggetto bianco, una lettera o forse un fazzoletto bianco, era qualcosa che Rudolf fin da bambino non era riuscito a capire. Fatto sta che, incuriosito dal misterioso oggetto, il giovane si avvicina alla tela, fin quando all'improvviso si scopre al centro della scena dipinta, immerso nelle linee e nei colori. La cornice che tradizionalmente dovrebbe garantire la "distanza" – così nella lezione di Georg Simmel⁵ – d'un tratto svanisce, a segnalare il fatto che "chi guarda il quadro deve entrare nel quadro". Affiora un aspetto interessante dell'estetica blochiana, quello della *Einfühlung*. Come si legge nello stesso brano – «i quadri sono bicchieri riempiti in modo estremamente particolare, bicchieri che lo sguardo beve, in cui lo sguardo penetra [...] così che l'orlo – che qui è la cornice – sembra scomparire»⁶. Ma per Bloch la raccomandazione necessaria sta nel fatto che il venir meno dell'opposizione tra arte e vita non si traduce affatto in una sorta di coincidenza tra i due momenti. Se il confine viene tolto è per manifestare meglio l'incessante tensione che fa differire l'uno nell'altro. Secondo la prospettiva blochiana nella immagine-quadro sussiste qualcosa (trabocchetti, porte segrete, botole, giravolte) che catapulta lo spettatore al suo interno, ma che poi lo rigetta altrettanto improvvisamente al di fuori.

Rudolf vive per un periodo di tempo imprecisato la realtà del sogno, una realtà costellata di momenti di felicità; abita insomma il luogo della redenzione. Ma si tratta di una parentesi, destinata ben presto a chiudersi. Se così non fosse l'arte sarebbe per Bloch il luogo di asilo politico dal mondo, un assoluto che riscatta dalla insensatezza del presente. Niente di più lontano dalla prospettiva blochiana di una concezione salvifica dell'estetica, e lo dimostra il prosieguo del racconto. Proprio quando sembra aver realizzato il suo sogno di gloria, Rudolf commette l'imprudenza di aprire l'unica porta del castello che gli era stata interdetta. Entra così in una stanza segreta,

5 Nel saggio dal titolo *Das Rahmen* del 1908 Simmel individua nella cornice il luogo privilegiato della dialettica tra arte e vita. La cornice, indirizzando lo sguardo dello spettatore all'interno dello spazio del quadro, rimarca la distanza dell'opera, la sua chiusura e la sua autosufficienza. Si legge infatti: «l'essenza dell'opera d'arte è quella di essere una totalità per se stessa, non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno, e capace di tessere ciascuno dei suoi fili riportandolo al proprio centro [...] l'opera d'arte è ciò che altrimenti solo il mondo come intero o l'anima possono essere: una unità di singolarità – essa si isola, come un mondo per sé, da tutto ciò che le è esterno». G. Simmel, *La cornice*, in G. Simmel, *Il volto e il ritratto: saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 210. Vale la pena ricordare che proprio negli anni di stesura di questo importante saggio, Bloch frequentava le lezioni di Simmel a Berlino (1908-1911).

6 Cfr. T., p. 156.

vuota, con un quadro appeso alla parete. Nel ritratto vi è dipinta una camera, che se da un lato gli sembra sconosciuta, per alcuni versi si configura come un ambiente a lui familiare. È una stanza da letto, e sulla parete in fondo vi è appeso un quadro, di cui non riesce a focalizzare l'immagine. Si avvicina per tentare di cogliere l'oggetto rappresentato sulla tela, colpito da una voce che sembra provenire proprio da dietro l'immagine, e che invoca un nome a lui oscuramente noto. Rudolf tende l'orecchio per tentare di identificare il suono proveniente dalla porta dipinta, ma d'un tratto si trova catapultato di nuovo nella camera dei genitori, di fronte al quadro appeso sopra la credenza. Scopre così che a chiamarlo nell' "al di qua" era la fidanzata, che il protagonista non ama più, e che lo riporta nel contingente che credeva di aver definitivamente abbandonato. Da quella "terra di nessuno" che è la stanza vuota, Rudolf ripiomba d'un tratto nella vita misera di tutti i giorni. Il repentino passaggio dall'idillio della poesia alla stridente prosaicità è il sintomo evidente dello strappo tra l'assoluto e il contingente. La vita quotidiana in bianco e nero si riprende Rudolf: «la cornice, sparando due volte, finisce per trasformarsi in una sorta di porta girevole»⁷. Si tratta evidentemente di una storia a "doppio fondo" (tipica di *Spuren*): quello stesso varco che prima aveva introdotto il personaggio blochiano nel mondo del sogno (dell'arte), ora lo riconduce al punto di partenza, negli interstizi della realtà. Al giovane Rudolf non resta che indicare alla fidanzata, che lo rimprovera per la scarsa considerazione nei riguardi della sua persona, il quadrato bianco all'interno della rappresentazione: «Taci, non vedi che piange? Quello è un fazzoletto, non una lettera»⁸. Questa frase allude all'alone di ambiguità e di mistero che avvolge lo strano oggetto bianco: se l'immagine dell'epistola rappresenta la dimensione della speranza, il fazzoletto allude invece alla malinconia dell'irredimibile opacità della vita vissuta.

Fuori di metafora Bloch ci sta avvisando che se il regno del desiderio preappare all'improvviso nell'esistenza quotidiana, è anche vero che altrettanto rapidamente svanisce. Come si legge in *Tracce*: l'apparenza «non mantiene affatto ciò che promette, poiché è troppo bella»⁹. In questa straordinaria orchestrazione prospettica, che riassume in sé il motivo cinese della porta e il gioco delle scatole giapponesi, viene messa in questione la possibilità da parte dell'immagine di approdare a una realtà netta e univoca.

7 T., p. 159.

8 T., p. 158.

9 T., p. 191.

Il monito del racconto è evidente: l'arte come alternativa all'esistente non sta affatto a significare una fuga dal mondo, in un esilio felice creato *in vitro*, ma è semmai indice della fugace "pre-apparizione" della totalità nel particolare, del repentino balenare dell'assoluto nel particolare, dell'alterità nell'identità, della compiutezza nella incompiutezza esistenziale. Se in più di un luogo della narrativa blochiana affiora l'immagine dell'entrata nel quadro, è per segnalare come nella porosità dell'esistenza si aprano varchi in direzione dell'utopia. La linea di demarcazione tra arte e mondo sembra allora sfumare, rendendo possibile l'ingresso nell'opera, ma è solo per un brevissimo lasso di tempo, per un istante.

Non vi è dubbio che per Bloch parlare di un percorso "a doppio senso" significa sostenere l'irriducibile alterità dell'arte rispetto all'esistente, del sogno rispetto alla vita reale. Le "immagini di giravolte" stanno a indicare come il conforto artistico sia solo provvisorio: inevitabilmente, in un attimo di disattenzione, si ripiomba nella contingenza. In questo senso, per dirla con Wittgenstein, "l'immagine si beffa di noi": l'opera, nel porre se stessa, fa apparire l'altro da sé, ma al tempo stesso denuncia tale alterità come un non-esistente, come un trascendente irraggiungibile.

Non è un caso se qui la cornice, luogo di demarcazione tra vita e opera, si configura come "cornice mobile" o come "porta girevole", a sottolineare come la forma che l'arte dà alla contingenza non può che essere in formazione, un ordine provvisorio, labile e transitorio. Se per un verso la "formacornice" attira l'osservatore all'interno della sua sezione, per altro verso (e altrettanto bruscamente) lo respinge fuori di sé, rimarcando quella frattura che divide il mondo insensato dalla sua redenzione¹⁰. La sublime tentazione è quella di «creare un'opera che trasporti noi nel mondo e il mondo in noi»¹¹ laddove l'arte restituisce solo il sogno di una diversità, e quindi la presenza di un'assenza. Per Bloch infatti la totalità non può che darsi come "terra promessa", e quindi sotto il segno della speranza.

Da quest'angolazione interpretativa si spiega il fallimento cui si va incontro ogni volta che si cerca di abbandonare la contingenza per traslocare nel "Regno dell'utopia". A differenza delle leggende cinesi – come quella del poeta Han-tse che varca definitivamente la porta della sua opera per

10 Questo racconto di Bloch, e soprattutto il motivo della "cornice mobile", è al centro di alcune interessanti osservazioni di L. Boella. Cfr. *Quadro con cornice mobile e quadro ad arco: pensare per immagini e utopia in E. Bloch*, «Fenomenologia e società», XI, 9, 1986 (fascicolo dedicato a E. Bloch), pp. 77-102 ed Ead., 1989: *Pensare e narrare*. Introduzione a T., cit., pp. III-LXX.

11 T., p. 91.

addentrarsi «dietro le mura di caratteri eterni»¹² – nella letteratura di *Tracce* il brusco rientro nella contingenza, la caduta nell'ora è inevitabile¹³. Entrare nel quadro significa in qualche modo varcare la soglia della vita, ma non per prendere congedo da essa. Secondo gli esempi portati da Bloch in un passo di *Spirito dell'utopia*¹⁴, è quanto accade al pittore, nell'insensato tentativo di entrare nel quadro, di penetrare nel colore della sua opera, o al poeta che anela a sprofondare nel libro che ha scritto¹⁵. Ma è anche – come si legge nella prima edizione di *Spirito dell'utopia*¹⁶ – lo scacco dell'amante che vorrebbe possedere per sempre la persona amata, laddove invece l'amore si configura come ricerca inesauribile dell'altro. Il problema sta nel fatto che «l'artista [...] resta sempre al di qua [...]. Suggestive finestre, ma per il momento solo finestre dai vetri dipinti, vetro colorato, sogni a occhi aperti di un auspicato mondo migliore»¹⁷. Il che significa che il mondo dell'arte non ha alcuna funzione di dare forma al finito, ma proprio nella sua incompiutezza lascia intravedere la “compiutezza” come speranza e utopia.

La posizione di Bloch è netta: l'opera non può sostituirsi alla vita, ma deve restare altra dal contingente e proprio per questo deve denunciarsi in tutta la sua inutilità per il reale, o meglio come «una moneta contante che non vale ancora»¹⁸. È solo in questi termini che l'oggetto artistico si relaziona all'esistente non come un *Gegenstand* qualunque, ma come il senso possibile che attraversa la nostra vita. Questo significa che è nel “chiaro-scuro” del vissuto che s'intravede sottotraccia la forma compiuta come un'inafferrabile alterità, un “non-identico” che è stato escluso o soppresso dalla malia identitaria e che rivendica *in absentia* la sua presenza. A manifestarsi in superficie è un'altra realtà che l'arte non può realizzare, ma

12 T., p. 163.

13 La leggenda del poeta Han-tse è ricordata da Bloch in *Tracce*. Cfr. T., p. 163.

14 E. Bloch, *Geist der Utopie*, Duncker & Humblot, München-Leipzig, 1918, seconda edizione, P. Cassirer, Berlin, 1923, terza edizione (rielaborazione della seconda), Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1964, tr. it. a cura di V. Bertolino, F. Coppellotti, *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1992. D'ora in poi SU.

15 Ivi, p. 250 dove si legge: «noi continuiamo ancora a rimanere fuori da quanto creiamo: il pittore non entra nel quadro, il poeta non è nel libro, nella terra utopica che sta dietro alle lettere, e persino la fanciulla, il fiore azzurro, pur palesemente diversa da ogni altro tesoro, cade nelle braccia dell'Adepto solo esteriormente e rimane all'esterno».

16 E. Bloch, *Geist der Utopie*. Erste Fassung [1918], in *Gesamtausgabe I*, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1977, vol. XVI.

17 GU, p. 183: «Nur bleibt [...] der Künstler [...] stets im Diesseits stehen. Es sind aufregende, aber vorerst nur gemalte, nur in sich selbst gefärbte Fensterscheiben, diese Wachträume besser gewollter Welt».

18 T., p. 159.

semmai mostrare, far apparire. Questo è un punto della massima importanza: nel darsi al mondo l'arte deve denunciarsi come finzione, e non come qualcosa di reale, o come un'alternativa alla vita.

In questi termini il motivo dello scacco assume una ben diversa fisionomia. Guardando un vecchio quadro, privo di un qualunque valore artistico, Rudolf afferra con lo sguardo la "possibilità dell'impossibile". Il che significa che la pretesa di pervenire al senso ultimo è un inganno al quale si può sfuggire soltanto accettando l'inevitabilità del contingente. Se da un lato è vero che siamo condannati alla contingenza, per altro verso – è questo l'avvertimento di Bloch – bisogna agire "come se" (*als ob*) fosse possibile cogliere la totalità o l'assoluto perché, proprio in questo sforzo di riflessione, si apre alla vista il luogo di origine del senso. In altre parole la totalità viene perseguita proprio in quanto ineffabile. La materia di cui sono fatti i sogni è infatti il filato sottile e impalpabile della *Sehnsucht* umana, definita da Bloch come la «vela che ci porta nell'altro mondo»¹⁹. È in gioco la nostalgia del sentirsi a casa, la "malinconia dell'incompiuto".

La discontinuità nel reale provocata dalla dimensione artistica, in quanto desituazione, non mira a sostituire un mondo altro rispetto a quello reale, ma offre una prospettiva diversa rispetto al proprio radicamento originario, l'esserci rispetto alla situazione. Si ha a che fare con un movimento oscillatorio tra due regni distanti, come quello reale e quello immaginifico, tra il non-senso e il senso, tra la dimensione frammentaria e irredenta e la totalità utopica. Questo significa che le opere d'arte, pur collocandosi in una temporalità storica, hanno condensato nella loro configurazione una temporalità interna. In questa direzione deve essere considerato il plesso "enigma dell'immagine-appello dello sguardo". La dimensione occulta ed enigmatica è il vero oggetto della rappresentazione artistica, un oggetto dai confini sfumati che si configura di volta in volta in modo diverso. Attraverso la favola si manifesta un'eternità che interrompe la continuità e che successivamente rifluisce in quella scansione temporale apparente per dar luogo a sempre nuove rappresentazioni. Di qui si comprende il valore dello stupore che se non trascina fuori dal mondo, conduce all'estremo limite dell'esistente, nel punto dal quale è possibile sporgersi sull'al di là, sulla dimensione del *foyer*. È l'istante in cui la luce dell'utopia penetra nell'oscurità della soggettività, aprendo varchi in direzione di un'autentica abitazione. Il tema dello stupore, che occupa un ruolo di primissimo piano all'interno di *Tracce*, è strettamente connesso al motivo del duplice

19 SU, p. 262.

sguardo che come «un flâneur attraverso le cose»²⁰, da un lato si rivolge alla datità (le linee e i colori del quadro), dall'altro si indirizza oltre, in direzione del loro sfondo di possibilità, ultrafigurando un'utopica alterità (l'ordine nascosto). In altre parole è qui in azione uno "sguardo strabico", che si rivolge al limite: guarda la superficie formata, il "ciò che è", e al contempo s'informa del suo processo di formazione, di "ciò che rende possibile". A differenza del dispositivo visivo tradizionale (caratterizzato dallo sguardo comune che fissa le cose), la doppia vista riesce a carpire la centralità del marginale, dell'inapparisciente che spesso, nella presunta piattezza della superficie, nasconde l'informazione più importante²¹. I piccoli segni – come Bloch suggerisce in un importante passo di *Tracce* – sono segnali dell'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che è il "vivere nella serie" e indicano che «si entra nella possibilità del non-fatale, perlomeno nella possibilità di *dare forma al destino*»²².

Ma questo per Bloch è il valore dell'utopia: fare spazio al possibile, traendo fuori l'uomo dall'opacità della gettatezza esistenziale, dal «*detestabile essere situati*» in cui ci si trova a vivere²³. Il messaggio dei *Wunschbilder* è volto a donare il pungolo che permette di uscir fuori dall'abitudine, che è passiva acquiescenza nella *Geworfenheit* esistenziale, mera adesione allo stato di cose che ci è toccato in sorte²⁴.

Nelle pagine del brano di *Tracce* "La cornice che scompare due volte" circola il motivo paolino del "Qui non abbiamo una dimora permanente", un passo che scandisce l'intera produzione blochiana. Che l'uomo abiti l'incompiutezza ci viene dimostrato dal fatto che l'arte non riesce a sconfiggere la morte, assicurando così l'eternità. È quanto si legge in un passo del *Principio speranza*: «La paura di non finire è, nell'artista, la paura massima. La morte lo annienta non solo in generale ma anche in particolare e quasi in maniera mirata, togliendogli lo stilo dalla mano. Perciò è un suo desiderio particolarmente ardente portare l'opera della sua giornata così avanti che la morte della notte almeno non possa più annientarla»²⁵.

20 È questo il titolo di un brano di *Tracce*. Cfr. T., pp. 176-177.

21 Cfr. T., p. 301.

22 Cfr. T., p. 56.

23 Cfr. T., p. 36.

24 Cfr. T., p. 26.

25 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a/M., 1959, tr. it. a cura di E. De Angelis e T. Cavallo, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano, 1994, tomo III, p. 1344.

La sottile connessione tra arte e morte nel pensiero di Bloch viene indagata da Emmanuel Lévinas in alcune sue suggestive osservazioni²⁶. In ogni vita vi è uno scacco, e la malinconia di tale scacco è il suo modo di stare nell'essere incompiuto, nell'opacità (feconda) che intride di sé la propria fatticità. Il fallimento cui si va incontro è quello di non riuscire a sopravvivere attraverso l'opera, e quindi di non portare a compimento la propria essenza, la produzione della propria verità. Ma Bloch riconosce in questa vana aspirazione a un senso irraggiungibile, in quella che chiama "malinconia dell'incompiutezza", il filo che tiene insieme le frange del tessuto lacerato dell'esistenza umana. Quel che conta allora non è il fallimento che segna inesorabilmente il tentativo di traslocare nel mondo del sogno, ma piuttosto l'inesauribile anelito verso questa dimensione utopica. È la speranza di riuscire, nonostante tutto, a sfuggire alla dannazione della finitudine, attraversando le vie tortuose del mondo per poi approdare finalmente nel Regno della *Selbstbegegnung*. Di qui si comprende come nel pensiero narrativo blochiano l'opera d'arte abbia valore proprio in ragione della sua incompiutezza: apre la visione a improvvisi squarci, dona sorprese, costella di speranza l'opaco tessuto esistenziale. Come spiega lo stesso Bloch a commento delle storie favolose e "a spirale": esse colorano «in un certo senso l'oscurità che ci attende, attribuendo a essa la tonalità dei nostri sogni di desiderio e della possibilità, niente affatto ovvia e ordinaria, di darle una figura e di abitarla»²⁷.

Una galleria di sguardi

Per Bernhard ogni tentativo di carpire la verità ultima e definitiva è destinato allo scacco, e pur tuttavia a questo obiettivo non si può rinunciare, a meno di non volere rinunciare a vivere. Tale inestricabile paradosso è al centro di *Antichi maestri*, romanzo apologia dell'"arte-frammento", ma anche luogo teorico di "meditazione-riflessione" sul rapporto tra opera e vita, o forse tra opera e morte. L'assunto da cui prende le mosse Bernhard è l'impossibilità da parte della forma artistica di redimere l'esistenza dal suo non-senso e di farsi così portavoce di valori eterni e universali. Se all'estetica viene negato ogni potere catartico, ecco che l'arte si ritrova costretta a misurarsi con il suo darsi solo per frammenti irredenti e irredimibili. Ma

26 Cfr. E. Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, Paris, 1993, tr. it. a cura di S. Petrosino, *Dio, la morte e il tempo*, Jaca Book, Milano, 1997, pp. 141-155.

27 T., p. 163.

del resto è solo in questa forma incompiuta e imperfetta che l'oggetto artistico riesce a misurarsi con l'umano. È quanto sostiene il musicologo Reger, protagonista di *Antichi Maestri*: «Il piacere più grande ce lo danno i frammenti [...] il tutto è per noi raccapricciante, com'è orribile in fondo la perfezione di tutto ciò che è compiuto»²⁸. Qui il non-finito non aspira a una *Vollendung*, ma denuncia il necessario sgretolamento di ogni totalità, e con ciò sancisce il venir meno di una rappresentazione univoca e descrittiva del mondo. In questa cornice problematica deve essere collocata quella peculiare orchestrazione di sguardi, che Bernhard descrive in alcune straordinarie pagine di *Antichi Maestri*.

Protagonista del romanzo è Reger, un musicologo che da più di trent'anni si reca a giorni alterni (escluso il lunedì) al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, e più precisamente nella "Sala Bordone", per concentrarsi, seduto sulla panca al centro della stanza e in piena solitudine, su un ritratto (forse un autoritratto) di Tintoretto: *L'uomo dalla barba bianca*²⁹. Si tratta di un quadro minore, difficilmente collocabile all'interno della produzione tintoretiana, e come scopriamo nel corso del romanzo, neanche particolarmente apprezzato dal punto di vista estetico dal protagonista. E pur tuttavia è proprio questa l'opera che si profila ai suoi occhi come quanto di più prezioso il museo possa offrire. La ragione sta nel fatto che, così Reger, «ha tenuto testa al mio intelletto e ai miei sentimenti per più di trent'anni»³⁰. L'attenzione del protagonista è come calamitata all'interno del ritratto, ma non per l'opera in sé, o per l'immagine in essa ritratta, quanto – come sottolinea Bernhard – per qualcosa che va ben oltre la tela. È qui in azione uno sguardo che mira al fondo delle cose. E infatti il rovello di Reger è – come lui stesso confessa – la ricerca ossessiva del «punto che rivela in modo inequivocabile il fallimento dell'artista [*Punkt des Scheiterns der Künstler*], autore di quella opera grande, e aggiunge «ogni volta che mi sono mosso in questo modo ho fatto un passo in avanti»³¹. Laddove l'occhio comune riconosce la

28 AM, p. 30.

29 Sulla natura del quadro *L'uomo dalla barba bianca* si è interrogata la critica d'arte. Ma la questione autoritratto-ritratto ci interessa qui nei termini in cui viene affrontata da J.-L. Nancy, per il quale «ogni autoritratto è anzitutto un ritratto». J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Galilee, Paris, 1999, tr. it a cura di R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano, 2002.

30 AM, p. 193.

31 AM, p. 31. Se la perfezione e la totalità uccidono (come si evince da *Correzione* o dal *Soccombente*), occorre scorgere il fallimento dei "grandi maestri", perché è proprio l'imperfezione che rende l'immagine sopportabile allo sguardo umano (AM, pp. 30-31): «Non esiste un quadro compiuto, e non esiste un libro compiuto».

summa della cosiddetta artisticità, lo sguardo critico intravede «la rappresentazione della sprovvedutezza, dell'inettitudine, del fallimento»³². È per questo che Reger definisce l'arte accreditata ed appesa alle pareti del *Kunsthistorisches Museum* come il «tentativo sprovveduto ed addirittura ridicolo di contrapporre al cielo qualcosa come un secondo cielo»³³. Con queste note Bernhard condanna la pretesa da parte dell'opera di produrre un altro mondo capace di offrire consolazione all'esistente. Se la forma compiuta mortifica la vita, allora si fa necessario per l'esistente una sorta di contro-movimento volto a scorgere la necessaria falla nella compiutezza, disintegrando così l'illusione di ogni presunta perfezione. All'interno di questa cornice interpretativa si comincia a comprendere meglio, il motivo della "ricerca dell'errore palese". Se Reger consacra la sua esistenza a un compito apparentemente assurdo quale l'individuazione del fallimento nelle opere degli antichi maestri, è perché in questo esercizio dello sguardo si condensa il *Sollen* nei confronti della esistenza³⁴. L'errore palese in quanto c'è di più eccelso è la cifra dell'abbandono della totalità, il segno di quella finitezza e caducità che nessuna redenzione potrà mai togliere. Ecco che la ricerca del punto fallimentare si rivela in tutto il suo spessore teoretico, come esigenza di una contro-immagine rispetto alla immagine forma. Se nella seconda accezione il *Bild* assume una patina mortifera – e Bernhard non manca di sottolinearlo lungo il corso del romanzo³⁵ – l'immagine aperta ravviva costantemente il lavoro

to, e non esiste un pezzo musicale compiuto, diceva Reger, la verità è questa, e questa verità fa sì che una mente come la mia, che pure, per tutta la vita, non è stata altro che una mente disperata, continui ad esistere [...] Una mente diventa effettivamente una mente umana solo quando cerca gli errori dell'umanità» (AM, pp. 32-33). E ancora sulla stessa linea: «Solo dopo aver constatato ripetutamente che il tutto e il perfetto non esistono, solo allora ci è dato di poter continuare a vivere. Il tutto e il perfetto non li sopportiamo [*Wir halten die Vollkommenheit nicht*]» (AM, p. 31).

32 AM, p. 50.

33 AM, p. 49.

34 Al tema dello sguardo in *Antichi Maestri* è dedicato il saggio di D. Cantone, "Antichi Maestri". *L'esercizio dello sguardo*, «Aut Aut», CCCXXV, 2005, pp. 157-167.

35 La polemica portata avanti da Reger in pagine esilaranti di *Antichi Maestri* è indirizzata a quelle opere monolitiche che non presentano il benché minimo interstizio e che nella loro artificiosa misura tentano di dissimulare il fallimento. Che la raffigurazione definitiva significa la morte, è quel che non hanno voluto capire i pittori del *Kunsthistorisches Museum*. Questi grandi geni hanno preteso di rappresentare la realtà empirica, di imprigionarla sulla tela, ma di fatto hanno riportato ed eternizzato solo l'inganno. Per questo delitto contro lo spirito sono condannati

dello sguardo. E non è un caso se qui, in questa operazione di ricerca del "punto morto" del quadro, il fine ultimo perseguito da Reger è la sua stessa sopravvivenza. Significa fare i conti con l'assenza, con quel lutto per il definitivo abbandono che è la morte della moglie. Si attesta così in tutta la sua problematicità il rapporto tra la forma e la vita, tra l'opera e il non-senso, tra l'eternità e la finitezza: niente è assoluto rispetto alla irreversibilità della fine umana. Di fronte alla sofferenza per la perdita della persona amata, il protagonista di *Antichi Maestri* ha commesso l'errore di cercare consolazione nell'arte, rifugiandosi nell'universo artistico e così sgusciando via dall'odiato mondo. Ma una simile fuga nell'arte si è rivelata un vicolo cieco. Questi Spiriti magni, questi geni immortali non sono in grado di concedere la ben minima salvezza, non servono a niente, e anzi ci piantano in asso proprio nel momento in cui avremmo bisogno di loro. È quanto Reger ha constatato sulla sua pelle: «Ho sempre creduto che fosse la musica a significare tutto per me, a volte anche la filosofia e il prodotto letterario di alto, altissimo, di supremo livello, così come ho creduto che fosse semplicemente l'arte in generale, ma tutto questo, tutta l'arte quale che sia, non è niente se paragonata al solo e unico essere umano che abbiamo amato»³⁶. Per Bernhard la dimensione artistica, arroccata nella sua immortalità, non offre alcuna "via di fuga" allo sguardo ammaliato e sottomesso di chi si rivolge a essa in uno stato di abbandono reverenziale. Il discorso cambia radicalmente se ci si accosta all'arte con un approccio critico, con la visione libera di chi si è emancipato dallo stato di sudditanza³⁷. Di qui la chiave di volta che permette a Reger di abusare di Schopenhauer e degli *Alte Meister* con tutta la spietatezza possibile, «facendone semplicemente un rimedio per la sopravvivenza»³⁸. Fino a quando dallo stato di lettura acritica dell'opera schopenhaueriana, condotta in uno stato di disperazione e in piena solitudine domestica, seduto sullo sgabello che dà sulla *Singerstrasse*, Reger in un momento decisivo, scende in strada per ritrovarsi in mezzo agli esseri umani. È questo un punto di centrale importanza. Non è tramite l'opera che per Bernhard ci si può riscattare dalla sofferenza della vita, e neanche il suicidio si configura come una soluzione. Occorre piuttosto accettare di stare nel mondo, tra gli uomini, e di vivere fino alle estreme conseguenze il non-senso che ci circonda. Per questo Reger può dire: «Senza gli esseri umani non ab-

a essere ospitati in un sala con una temperatura artificiale di diciotto gradi e qui a restare sotto vetro, conservati come delle mummie nelle piramidi.

36 AM, p. 182.

37 AM, p. 192.

38 AM, p. 183.

biamo la benché minima possibilità di sopravvivere [...] nonostante tutti gli Spiriti magni e gli Antichi Maestri che ci siamo scelti come compagni di strada, essi non potranno mai sostituire un essere umano [...] alla fine sono soprattutto questi cosiddetti spiriti magni e questi cosiddetti Antichi Maestri che ci abbandonano, e ci accorgiamo che gli spiriti magni e gli Antichi Maestri si fanno addirittura beffe di noi nella maniera più infame, e constatiamo che con questi Spiriti magni e con questi Antichi Maestri abbiamo sempre vissuto solo in un rapporto di reciproca beffa»³⁹.

E infatti l'inganno è la cifra che caratterizza la spietatezza contemplativa della visione di Reger. Se questi cerca il fallimento nell'opera è per scovare il punto di fuga non nell'arte, ma dall'arte, e quindi dalla inautenticità eretta a sistema, e rientrare con un'andatura eretta nel non-senso che è l'inganno della vita. È per questa ragione che lo sguardo di Reger si rivolge non alla totalità dell'opera, ma a un suo dettaglio, al particolare, al frammento, senza alcuna illusione di scorgere in controluce una qualche compiutezza⁴⁰: «Si entra in un libro e ci si abbandona al libro, come se si entrasse in un paesaggio, nella natura, in un edificio solenne, in un dettaglio del globo [...] come per penetrare completamente questo dettaglio del globo [...] per indagarlo a fondo, e poi, una volta indagatolo in ogni dettaglio, trarne ogni possibile conclusione con la massima profondità di cui sono capace»⁴¹.

E la conclusione, in Bernhard, non può che essere la estinzione.

Il processo di scomposizione e di correzione ingaggiato dal protagonista nei riguardi dell'arte investe anche l'io che si disloca rispetto a se stesso, che prende posizione contro quel che è stato e quel che è, che prende le distanze dalla propria contingenza. L'ostinazione di Reger (fare a pezzi le opere d'arte, i capolavori dell'umanità) ha quindi a che fare con un lavoro critico sulla propria datità, un doloroso ma necessario *Arbeit am sich*. Il che significa cercare di guadagnare un punto di vista privilegiato sul proprio essere-dato-a-se-stesso, a differenza di chi, come il custode Irrsingler, accetta lo stato di gettatezza esistenziale, condannandosi a una esistenza inautentica, alla mera sopravvivenza. È in questi termini che deve essere letta l'analisi critica e spietata condotta da Reger nei confronti dei capolavori ospitati

39 AM, p. 186.

40 Sulla connessione arte-frammento e arte-opacità in *Antichi Maestri* si rimanda alle osservazioni di Schmidt-Dengler in *Thomas Bernhard – Tintoretto, Gesetze des Standpunkts*, in K. Fiedl (a cura di), in collaborazione con I. Fussl, *Kunst im Text*, Stroemfeld/Nexus, Frankfurt a./M.-Basel, 2005, p. 204-219.

41 AM, p. 30.

nelle sale del *Kunsthistorisches Museum*, ovvero nei confronti di un'arte accreditata ed etichettata in quanto tale, mai messa in discussione⁴².

Si capisce allora perché Bernhard parla di una sfida tra arte e vita che si gioca su più tavoli. Il corso di *Antichi Maestri* è scandito da un infaticabile scambio di sguardi tra chi osserva, Reger, e l'osservato, *l'Uomo dalla barba bianca*. Ciò sta a testimoniare come il pensiero di Bernhard rifiuti in sostanza di riconoscere il rapporto tra soggetto e oggetto come risolto nell'atto di rappresentazione tradizionalmente inteso. Assistiamo invece a una sorta di "braccio di ferro", tra *le Regard du portrait* (per dirla con Nancy) che con la visione dall'alto propria di chi è pago della sua eternità tenta di annichilire lo sguardo finito di Reger, e quest'ultimo che giocando di contrattacco aspira vanamente a ridurre la figura osservata a oggetto di conoscenza. Entrambi gli sforzi sono condannati al fallimento, anche perché il confronto finale è con la morte. Ma – e questo è un punto di estrema importanza – è proprio in questo spazio della dissonanza (il limite tra arte e vita) che trova asilo lo sguardo della fuga, ovvero il ricordo. Tutto sta nel sapere operare lo scarto, affidandosi a uno "sguardo-atravverso" (*durchschauen*). E infatti «Reger era sempre seduto sulla panca col cappello nero in testa, immobile in effetti, ed era chiaro che ormai da parecchio tempo non stava più osservando *L'uomo dalla barba bianca*, ma tutt'altro, qualcosa che si trovava dietro *L'uomo dalla barba bianca*, non il Tintoretto, ma qualcosa che stava lontano, ben oltre il Museo»⁴³. Lo sguardo di Reger è indirizzato alla superficie del ritratto, per addentrarsi nell'*altro* del ritratto, nel regno del proprio vissuto privato. Ben lungi dal redimere le sofferenze della vita, l'arte svolge qui la funzione di rammentarle. E infatti guardando *l'Uomo dalla barba bianca* Reger si addentra nei meandri del ricordo della sua infanzia infelice, dell'origine sofferta e della insensata morte della moglie. Ciò che Bernhard sottolinea in quest'opera è il fatto che non si è mai (per lo meno se è in gioco un'opera d'arte) semplicemente davanti a un quadro, e lo dimostra il fatto che entriamo all'interno della cornice, che l'immagine ci cattura con la sua eccedenza, in un gioco di irretimento oggettuale. In altre parole lo spettatore non può che essere, a sua volta, oggetto di osservazione del ritratto che sta contemplando.

42 Seguo qui la lettura proposta da E. Garroni nel saggio "Un esempio di interpretazione testuale: "Korrektur" di Th. Bernhard, in E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e critica*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 128-174 (già in AA.VV., *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Roma-Bari, 1996).

43 AM, p. 33.

C'è di più. La sfida "a colpi d'occhio" non è giocata solo da Reger (vita) e dall'uomo dalla Barba bianca (arte), quindi all'interno della "sala Bordone", ma come in una sala degli specchi, coinvolge anche un altro tavolo. La scena che suggella lo scambio di visioni tra il protagonista che guarda e il quadro che lo ri-guarda, si fa a sua volta oggetto di osservazione per un altro spettatore. È Atzbacher, l'amico di Reger che arrivato in anticipo all'appuntamento concordato, si sofferma nella "Sala Sebastiano", o meglio sulla soglia tra la Sala Sebastiano e la Sala Bordone, e di qui segue e racconta la "situazione" (arte) da una postazione ideale. Atzbacher non si accorge tuttavia di essere non solo soggetto guardante (vita), ma anche, a sua volta, l'oggetto guardato (arte). Sussiste infatti per Bernhard anche una terza angolazione prospettica, offerta dal guardiano del *Kunsthistorisches Museum*, Irrsinger. Questi, con il tipico sguardo importuno che caratterizza i custodi, si presenta con passo felpato e a intervalli regolari, per esercitare un'azione di controllo. Tale alone di coercizione viene poi sottolineato anche dalla ripetitività speculare degli sguardi, delle opere d'arte, delle sale.

In una simile orchestrazione di visioni, Bernhard ripropone in questo modo la dialettica tra un occhio che continuamente insegue e uno sguardo che inevitabilmente sfugge, tra un soggetto non-identico-a-sé e un oggetto altrettanto evanescente. Non c'è uno spettatore che distingue da sé l'oggetto osservato, ma un osservatore che si sente allo stesso tempo anche osservato (guardante e guardato)⁴⁴. Di qui l'impossibilità di distinguere in modo assoluto l'identità delle cose, e con esso il confine che separa-unisce lo spazio dell'arte da quello della vita, il senso dal non-senso. Lo stesso magma investe la narrazione che – come spesso in Bernhard – è riportata da un anonimo "io-narrante", che ha trascritto le annotazioni di Atzbacher che riguardano i pensieri di Reger e quelli di Irrsinger (che fanno eco a quelli di Reger).

44 La peculiare orchestrazione prospettiva delineata da Bernhard in *Antichi Maestri* è al centro dello studio di Michele Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 145-168.