

CULTURA TEDESCA

Rivista semestrale

Direttore: Marino Freschi

Comitato scientifico: Giorgio Agamben, Remo Bodei, Paolo d'Angelo, Aldo Giorgio Gargani, Sergio Givone, Claudio Magris, Giacomo Marramao

Comitato di redazione: Roberta Ascarelli, Matilde de Pasquale, Isolde Schiffermüller, Giovanni Scimonello

La rivista ha sede presso la Cattedra di Lingua e Letteratura tedesca della Università degli Studi di Roma Tre

Redazione: Marino Freschi, Dipartimento di Letterature comparate, Università degli Studi di Roma Tre, via Ostiense 234-236, 00144 Roma

Ufficio riviste e servizio abbonati: Carocci editore, via Sardegna 50, 00187 Roma, tel. 06-42014260; fax 06-42747931; e-mail riviste@carocci.it

Abbonamento 2007: privati € 65,00; enti e istituzioni € 70,00; estero € 80,00

I versamenti in conto corrente postale devono essere effettuati sul conto corrente postale 77228005 intestato a Carocci editore spa

Impaginazione e servizi editoriali: Pagina soc. coop. - Bari

Finito di stampare nel mese di luglio 2007 dalla Litografia Varo - Pisa

La rivista si avvale dei contributi del Forum Austriaco di Cultura a Roma - Österreichisches Kulturforum Rom e del Dipartimento di Germanistica e Slavistica dell'Università di Verona, e viene pubblicata in collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli.

CULTURA TEDESCA

gennaio-giugno 2007

32

Thomas Bernhard



Carocci editore

Indice

Il presente fascicolo di "Cultura tedesca" raccoglie i contributi presentati al Convegno internazionale "Thomas Bernhard grenzenlos/Thomas Bernhard senza confini", che si è svolto a Roma, nelle diverse sedi del Forum austriaco di cultura, dell'Università San Pio V e del Centro italo-francese a Piazza Campitelli, dal 25 al 27 ottobre 2006. L'iniziativa è stata organizzata con il patrocinio e il sostegno della Libera Università degli Studi San Pio V, del Forum austriaco di cultura/Kulturforum, del Centro di studi italo-francesi, della Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft e dell'Istituto italiano per gli Studi filosofici di Napoli. Ai lavori hanno preso parte studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari e da vari paesi: Gabriella Catalano, Aldo Giorgio Gargani, Luigi Forte, Matilde de Pasquale, Martin Huber, Eun-Soo Jang, Raoul Kirchmayr, Micaela Latini, Elio Matassi, Manfred Mittermayer, Luigi Reitani, Wendelin Schmidt-Dengler, Stefano Velotti e Ute Weidenhiller.

I curatori e gli organizzatori del Convegno ringraziano Andreas Schmidinger e Wilhelm Pfeislinger (Forum austriaco di cultura), Giuseppe Parlato (Rettore dell'Università San Pio V), Valeria Pompeiano (Centro di studi italo-francesi), per aver introdotto i lavori e per aver attivamente contribuito allo svolgimento dell'iniziativa, i docenti d'interpretazione e mediazione della Università San Pio V, che, in collaborazione con gli studenti della Facoltà, hanno curato la traduzione simultanea, la dottoressa Micaela Latini che ha curato l'organizzazione viennese.

Un sentito grazie va a Peter Fabjan, fratello di Bernhard, che ha seguito il Convegno partecipando alla discussione.

La verità della menzogna. Gli <i>Alte Meister</i> di Bernhard e il falso Tintoretto di Gabriella Catalano	9
Il vento e la lingua nelle prime poesie di Th. Bernhard di Matilde de Pasquale	23
Flashback di Luigi Forte	41
La vita scritta in Thomas Bernhard di Aldo Giorgio Gargani	53
«Haben Sie "Le Monde" vom 14. Avril gelesen?». Die internationale Rezeption Thomas Bernhards im Spiegel seiner Suhrkamp-Verlagskorrespondenz mit Siegfried Unseld von Martin Huber	93
Thomas Bernhard in Korea von Eun-Soo Jang	105
La via di fuga. Immagini dell'infanzia nell'autobiografia di Thomas Bernhard di Raoul Kirchmayr	115
Strategie di difesa. Su <i>Antichi maestri</i> di Thomas Bernhard di Micaela Latini	131
Dimensioni dell'ascolto nell'opera di Thomas Bernhard di Elio Matassi	147
Antworten auf Thomas Bernhard aus der internationalen Literatur von Manfred Mittermayer	159

Paesaggio con figure. La prosa breve di Thomas Bernhard di Luigi Reitani	181
Thomas Bernhards Weltliteratur. Was ist die Welt in Bernhards Literatur? von Wendelin Schmidt-Dengler	191
Esistenza e distrazione. Su <i>L'ignorante e il folle</i> di Thomas Bernhard di Stefano Velotti	205
Das schwere Erbe: Nachklänge Thomas Bernhards in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur von Ute Weidenhiller	217
Recensioni	231

Strategie di difesa.
Su *Antichi maestri* di Thomas Bernhard
di Micaela Latini

I

In un passo tratto dal monologo *Tre giorni* (1971) è rintracciabile un motivo centrale della poetica di Thomas Bernhard: la necessità esistenziale di muovere contro un'opera che si offre come totale e assoluta:

D'altra parte accade che sono proprio gli autori per me più importanti i miei più grandi antagonisti o nemici. È un continuo difendersi proprio da quello da cui si è stati *completamente* sedotti [...] il più delle volte ci si sente ridicoli di fronte a questa gente, poi però non si è più in grado di lavorare. Ma a volte si acquista un po' di potere, anche su quelli veramente grandi e si è in grado di schiacciarli [...]. È il *confrontarsi* è per lo più l'arte che uno deve tentare di padroneggiare. È l'unica scuola che abbia un senso, che promuove e fa crescere. Non può esserci nulla di totale, bisogna farlo a pezzi¹.

Il confronto spietato con l'arte accreditata: è questo il fulcro tematico di *Antichi maestri. Una commedia* (1985), uno tra gli ultimi e anche tra i più riusciti romanzi di Thomas Bernhard². Come noto, il protagonista è un ottantenne musicologo e critico del "Times", di nome Reger, che con ossessiva regolarità, da trentasei anni, tre volte a settimana, a giorni alterni (esclusi i lunedì), si reca al Kunsthistorisches Museum di Vienna, e trascorre le mattinate tra le pareti della Sala Bordone, e più precisamente, grazie alla condiscendenza del guardiano Irrsigler, seduto sulla panca di legno al centro della stanza, davanti all'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto. È questo lo spazio eletto dal personaggio bernhardiano a "camera del pensiero" (*Denkzimmer*): «La panca del-

¹ Th. Bernhard, *Tre giorni*, trad. it di A. Calligaris, in "Aut aut", 325, 2005, pp. 8-16; ed. or., *Drei Tage*, in Id., *Der Italiener*, Residenz, Salzburg 1971; nuova ed. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993.

² Th. Bernhard, *Antichi maestri*, trad. it. di A. Ruchat, Adelphi, Milano 1995 (1 ed. 1992); ed. or., *Alte Meister. Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985.

la Sala Bordone è ormai diventata addirittura una condizione pressoché indispensabile del mio pensare [...] se una volta non dovessi potermi sedere sulla panca della Sala Bordone sarei il più disperato degli uomini»³.

Da questa dichiarazione sembrerebbe che la dimensione artistica svolga una qualche funzione redentrice sull'esistenza di Reger. Ma vedremo che le cose non stanno esattamente così, e che anzi una simile prospettiva è del tutto estranea alla letteratura bernhardiana. Se – come è stato notato⁴ – uno degli snodi centrali di *Antichi maestri* è il rapporto tra arte e vita, è proprio per quel tanto che l'opera non offre alcun riparo per il contingente, ma lo lascia nella sua *Sinnlosigkeit*⁵. Per Bernhard, di fronte a una esistenza abbandonata alla sua insensatezza e finitudine, occorre calarsi nelle crepe della totalità, portando alle estreme conseguenze la stessa contingenza.

Viene innanzi tutto da interrogarsi sui motivi che spingono il personaggio di *Antichi maestri* a una simile fedeltà contemplativa e monotematica nei confronti dell'*Uomo dalla barba bianca*. Chiunque scorra le pagine del romanzo, e dell'intero corpus bernhardiano, nell'intento di trovare una qualche considerazione storico-artistica sull'artista Tintoretto e sul quadro che è al centro di questo libro (meglio conosciuto come *Ritratto di vecchio con pelliccia*, datato tra il 1570 e il 1580) non può che restare deluso. Non solo Bernhard non afferma nulla sull'arte tintoretiana, ma per di più non fa che metterci fuori strada, quando fa addurre a Reger le ragioni della sua assidua frequentazione del Kunsthistorisches Museum: la temperatura ideale di diciotto gradi centigradi nella sala, la luce, e soprattutto la panca: «non vado nella Sala Bordone per Bordone, e neanche ci vado per Tintoretto, anche se in effetti considero l'*Uomo dalla barba bianca* uno dei quadri più straordinari che siano mai stati dipinti, nella Sala Bordone io ci vado per via di questa panca e per l'influenza ideale di questa luce sul mio temperamento, in effetti io vado nella Sala Bordone per la temperatura ideale che vi regna»⁶.

La consuetudine della frequentazione del Kunsthistorisches Museum (così come quella pomeridiana dell'Hotel Ambassador) viene portata avanti con pervicacia, e nonostante una serie di contro-motivi:

³ Ivi, pp. 94-5, ma cfr. anche p. 21.

⁴ In questa direzione va l'interpretazione di T. Keukeler, *Die Kunst kennt kein Erbarmen: Der Zusammenhang von Kunst und Leben in Thomas Bernhards Alte Meister Komödie*, in "Literatur für Leser", 22, 1999, 2, pp. 92-101.

⁵ Non è un caso se Reger riconosce di sentirsi non in un porto sicuro, ma in balia degli eventi al Kunsthistorisches Museum. Cfr. Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 20.

⁶ Ivi, p. 28.

l'avversione nei confronti dell'"istituzione museo", la malattia agli occhi, l'insostenibilità nei riguardi delle masse che affollano le sale, addirittura la scarsa considerazione della pittura tintoretiana. In un passo del romanzo, Reger arriva persino a confessare di non nutrire alcuna particolare predilezione per i quadri di Tintoretto, con la sola eccezione del ritratto appeso nella Sala Bordone: «L'*Uomo dalla barba bianca* l'ho sempre amato, Tintoretto non l'ho mai amato, ma l'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto l'ho sempre amato. Sono più di trent'anni che guardo quel quadro, eppure riesco ancora a guardarlo, non c'è un altro quadro che avrei potuto guardare per più di trent'anni»⁷.

Qual è allora il motivo di tale fascinazione? È solo verso le ultime pagine del romanzo che troviamo un'indicazione particolarmente significativa in tal senso: «L'*Uomo dalla barba bianca* ha tenuto testa al mio intelletto e ai miei sentimenti per più di trent'anni, così Reger, per questo motivo è la cosa più preziosa tra quelle esposte qui, al Kunsthistorisches Museum»⁸. La portata teorica di questa confessione può essere compresa solo se collocata all'interno delle sue giuste coordinate interpretative. Il fatto è che l'obiettivo, perseguito fino all'assurdo dal protagonista di *Antichi maestri*, è quello di scovare sulla tela di Tintoretto il cosiddetto errore palese (*gravierender Fehler*), ossia quel «punto che rivela in modo inequivocabile il fallimento dell'artista (*Punkt des Scheiterns des Künstlers*)»⁹. Inizia ad affiorare il nocciolo del romanzo: non la mera ammirazione di un'opera d'arte considerata bella, bensì uno sforzo di contemplazione-riflessione che si muove con spietatezza attraverso l'immagine artistica, per risalire di qui al suo orizzonte di possibilità. È qui in azione un esercizio critico dello sguardo che, nel corso di una paziente contemplazione, si rivolge alla superficie dell'opera, per inoltrarsi al di là di essa, scoprendo sempre nuove e ulteriori possibilità: «questo personalissimo meccanismo di scomposizione [...] che mira sempre al fondo delle cose»¹⁰. La consapevolezza dello scacco nella rappresentazione costituisce allora il punto di tensione attorno al quale la ricerca del senso si articola nella forma di un dovere etico. Secondo Bernhard non può sussistere una sola opera d'arte perfetta, perché ciò comporterebbe il venir meno di quella contingenza e finitezza che sono condizione della creazione di un'opera d'arte. Per questa ragione, la presenza dell'errore palese si profila qui come condizione di sopravvivenza per il finito e per il contingente.

⁷ Cfr. ivi, p. 192.

⁸ Ivi, p. 193.

⁹ Cfr. ivi, p. 31.

¹⁰ Ivi, p. 49.

All'interno di questa cornice deve essere collocata la dichiarazione d'amore professata da Reger nei confronti dell'*Uomo dalla barba bianca*. Se quest'opera assume un ruolo di primissimo piano nell'esistenza del protagonista del romanzo è proprio in virtù della sua resistenza al processo di scomposizione, una contromossa che, invece di saziare, ravviva lo *Streben* di comprensione e di auto-comprensione. Per quel tanto che la ricerca del fallimento si attesta come una tensione verso l'ineffabile, si declina nei termini di un amore che non è né saturo, né appagato, ma piuttosto desiderio e ritorno del desiderio. A sedurre Reger è allora una presenza assente, un'ineludibile opacità dell'immagine.

2

Se, come si è interpretato, al centro di *Antichi maestri* sono le arti figurative (in una sorta di sequenza delle arti che affiderebbe la musica al *Soccombente*, 1983, e il teatro alle pagine di *A colpi d'ascia*, 1984)¹¹, è solo nella misura in cui la pittura viene processata, corretta, demolita. Ciò che le pagine di questo romanzo ci presentano è allora un esempio paradigmatico di "affossamento-apologia" non dell'arte che in Bernhard – come ha giustamente osservato Garroni – non è affatto definibile in quanto tale, ma piuttosto di un «che di artistico» da intendersi come esibizione esemplare e rischiosa del senso possibile, del senso irraggiungibile eppur inevitabile¹².

Lungo questo tracciato interpretativo occorre calare quella «liquidazione attraverso l'osservazione (*Liquidation durch Anschauung*)»¹³, che è al centro di *Antichi maestri*. La ricerca forsennata dell'errore palese, ingaggiata da Reger e portata avanti con pervicacia e spietatezza lungo tutto il corso del romanzo, muove dalla convinzione che nessun'arte è perfetta, che nessun'opera è compiuta. I quadri appesi alle pareti del Kunsthistorisches Museum ed etichettati come *objets d'arts* rappresentano per l'opinione comune e accreditata la *summa* della cosiddetta artisticità. Non è così per lo sguardo critico e impietoso, al quale si fa evidente che qui è esposta solo «la rappresentazione della sprovvedutezza, dell'inefficienza, del fallimento»¹⁴. È questa la con-

¹¹ Cfr. in proposito G. Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*, Cadmen House, New York 1999.

¹² Cfr. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 241-3.

¹³ Cfr. W. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien 1986, p. 87; e, più in generale, per la lettura di *Antichi maestri*, cfr. ivi, pp. 87-92.

¹⁴ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 50.

vinzione che anima l'osservazione regeriana: «Tutti questi cosiddetti Antichi Maestri, del resto, sono dei falliti (*Gescheiterte*), tutti senza eccezione erano condannati al fallimento, e un osservatore attento può constatare questo fallimento in ogni particolare dei loro lavori, in ogni pennellata [...], nel più piccolo, nel più infimo dettaglio»¹⁵. A un esame approfondito (*eingehende Betrachtung*), che si prende la briga di soffermarsi sui dettagli, quel presunto tempio dell'arte che è il Kunsthistorisches Museum di Vienna (e non solo), si rivela come il raccoglitore di ogni sorta di scempiaggine, come l'archivio del disastro, come il mausoleo dell'aberrazione e della volgarità. Bersaglio polemico delle tirate di Bernhard/Reger è tanto la pittura paesaggistica quanto l'arte cultuale. E infatti non c'è un solo quadro che si salva dallo spietato processo di demolizione ingaggiato da Reger nei confronti dell'arte/delle arti. Nel novero degli artisti falliti rientrano pittori della levatura di Giorgione, Giotto, Lotto, Rembrandt, Schiele, Tiziano, Velázquez, Veronese: «A questo vero e proprio esame critico non resiste nessuno dei cosiddetti Antichi Maestri [...]. In tutti questi quadri, se li studiamo con insistenza, constatiamo prima o poi una goffaggine, addirittura un vero e proprio errore, persino nelle creazioni più grandi e più significative, se siamo intransigenti, constatiamo un errore palese»¹⁶.

L'ascia di Reger si muove contro quelle opere che pretendono di rispecchiare la realtà, e che invece inevitabilmente fissano e documentano solo falsità e menzogna¹⁷. Che la raffigurazione sia sempre una falsificazione e una contraffazione, è quanto non hanno voluto capire i pittori del Kunsthistorisches Museum, che «hanno sempre servito soltanto un signore, mai se stessi, e quindi mai l'umanità vera e propria (*der Menschheit selber*)»¹⁸. Ad essere chiamata davanti al palco del tribunale è soprattutto quell'"arte commissionata" che invece di calarsi sul terreno spoglio dei conflitti che attraversano la quotidianità, «è sempre andata a scovare i suoi temi, in cielo e all'inferno, mai però sulla terra»¹⁹. La dimensione statuale si profila per Bernhard come un'accettazione acritica della contingenza che ci è toccata in sorte e che, se non messa in questione, rischia di soffocare il talento individuale, la voce umana²⁰. Sono questi i toni che assume la *vis* polemica di Reger

¹⁵ Ivi, p. 193.

¹⁶ Ivi, p. 192-7.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 45.

¹⁸ Ivi, p. 46.

¹⁹ Ivi, p. 45.

²⁰ Per questa lettura di Bernhard, a partire da *Correzione* e da *Antichi maestri*, si rimanda al saggio di E. Garroni, *Un esempio di interpretazione testuale: «Korrektur» di Thomas Bernhard*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 128-

contro quei "cattivi maestri" e contro il loro «tentativo sprovveduto, e addirittura ridicolo, di contrapporre al cielo qualche cosa come un secondo cielo»²¹.

Cercare una via di scampo nel mondo artistico, come se questo potesse fornire una realtà altra da quella quotidiana: è questa una prospettiva da scongiurare. La totalità perfetta è solo una menzogna, e quanto sembrerebbe tale a una prima occhiata si rivela infimo e spregevole allo sguardo che si prende la briga di accostarvisi in senso critico e per un certo periodo di tempo. È da questa convinzione che prende le mosse "l'esercizio del vedere" di Reger, come un guardare che riduce tutto a caricatura, e proprio grazie a questa strategia guadagna spazio per una vita autentica. In un mondo sempre più dominato dall'industria culturale si fa necessario esercitare una contemplazione critica, che trovi il coraggio di indugiare con pazienza nella ricerca dell'errore, mettendo in questione continuamente e necessariamente la totalità abborracciata propria dei cosiddetti capolavori artistici: «Gli Antichi Maestri, come vengono chiamati da secoli, sopportano solo una osservazione superficiale (*oberflächliche Betrachtung*) e se li osserviamo con attenzione a poco a poco si stempera alla fine, dopo che li abbiamo studiati per bene, vale a dire, dopo che li abbiamo osservati con il massimo scrupolo possibile e per moltissimo tempo, si dissolvono (*auflösen*), si sbriciolano davanti ai nostri occhi»²².

3

Uno dei motivi centrali e ricorrenti nella produzione di Thomas Bernhard è l'impossibilità da parte dell'opera di redimere l'esistenza dal suo non senso, e di assumere così una funzione totalizzante, capace di agire su una realtà ormai ridotta a brandelli. La posizione di Bernhard è qui vicina alle tesi di Adorno: ben lungi dal «mettere in forma» la vita, l'arte muove verso il frammentario²³. È per questa ragione che in *Antichi maestri* l'opera si misura con la necessità del suo darsi in frammenti irredenti, a segnalare lo stato di abbandono del mondo. Il frammento qui non attende una redenzione e non indica ciò che resta di una totalità perduta, ma si configura piuttosto come una ecce-

63. Il saggio di Garroni era già stato edito in AA.VV., *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Roma-Bari 1996.

²¹ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 49.

²² Ivi, p. 47.

²³ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, vol. II, p. 210; ed. or., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970. Per quest'affinità cfr. W. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, cit., p. 109.

denza ineludibile (sia rispetto a una sua qualche pretesa di compiutezza sia rispetto alla sua eliminazione), e come prova tangibile della necessaria frammentarietà del darsi del tutto.

A partire da questo presupposto trae linfa vitale la spietatezza esercitata da Reger nei confronti dei cosiddetti capolavori appesi nelle sale del Kunsthistorisches Museum. Seguendo un personalissimo "meccanismo di scomposizione e di smembramento", Reger frantuma le opere, le disgrega con gelido furore: «il piacere più grande ce lo danno i frammenti [...] come è orribile, in fondo, la perfezione di tutto ciò che è compiuto»²⁴. Se – come dimostrano esemplarmente il cono in *Correzione* e il genio nel *Soccombente* – ciò che è perfetto uccide, l'unica mossa da fare è quella di esercitare il pensiero critico, teso a sbriciolare il tutto. Non è una questione da poco se in ballo è la sopravvivenza dell'uomo. Va da sé allora che la tenacia contemplativa nei confronti di un errore palese ma microscopico, non è assimilabile a un mero capriccio, ma viene vissuta dal critico del "Times", Reger, come una vera e propria esigenza esistenziale: «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»²⁵. E ancora si legge: «I cosiddetti grandi, i grandi pittori, i grandi musicisti, i grandi scrittori, noi li disgreghiamo, alla lunga li frantumiamo, li vanifichiamo, perché non possiamo vivere con la loro grandezza, perché pensiamo e tutto pensiamo, fino alla fine»²⁶.

«Il tutto e il perfetto ci risultano insopportabili (*Das Ganze und das Vollkommene ist uns unerträglich*)»²⁷: è sulla base di questo motivo che Bernhard in *Antichi maestri* elegge il frammento a principio. L'imperfezione in quanto c'è di più eccelso rappresenta allora la cifra dell'abbandono della totalità, il segno di quella finitezza e caducità che nessuna redenzione potrà togliere, e che anzi deve essere vissuta fino in fondo: non tolta, ma semmai cercata, prodotta, esposta. Il punto è che la falla che viene aperta nella compiutezza dell'opera deve essere intesa come lo spazio di una sempre rinnovata apertura alla riserva di senso. Sotto questa luce si comprende allora come la ricerca del fallimento all'interno di una presunta perfezione e compiutezza sia ciò che permette alla mente di essere una mente autentica. Come a dire che se l'esistenza è abbandonata a se stessa l'unica cosa che resta da fare è mostrare il sottrarsi del senso, e quindi perseguire il naufragio cui va in-

²⁴ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 30.

²⁵ Ivi, p. 31.

²⁶ Ivi, p. 56.

²⁷ Ivi, p. 31.

contro ogni tentativo di salvezza attraverso l'opera. È quanto sostiene Reger:

Non esiste un quadro compiuto, e non esiste un libro compiuto e non esiste un pezzo musicale compiuto [...] 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 a esistere. La mente dev'essere una mente che cerca, una mente che cerca gli errori, gli errori dell'umanità, una mente che cerca il fallimento (*ein das Scheitern suchender Kopf*). Una mente diventa effettivamente una mente umana solo quando cerca gli errori dell'umanità²⁸.

Se lungo l'intero arco temporale del romanzo Reger viene rappresentato come intento in una interminabile ricerca dello scacco è proprio per mettere in evidenza il paradosso e il tormento di una osservazione/ riflessione che, pur riconoscendosi impotente e insensata, non può fare a meno di pensarsi, di rigenerarsi continuamente. E questo grazie all'errore che, facendo saltar via la vernice compatta della superficie dell'opera, restituisce la forma artistica alla sua incompiutezza.

4

Vale la pena segnalare che lungo il corso di *Antichi maestri* non emerge alcuna ulteriore chiarificazione circa la natura di questo cosiddetto "punto fallimentare". Del resto una simile indicazione non sarebbe di alcun interesse per il tracciato teoretico del romanzo, e anzi sarebbe del tutto fuorviante. La posta in gioco non è la definizione-individuazione della lacuna pittorica come un *deficit* indicabile a dito; piuttosto il fatto che una tale falla sussista è ciò che intacca la pretesa compiutezza dell'opera e suggerisce una via di scampo per il finito. L'errore palese è da intendersi come una traccia indeterminata e incomprensibile, che si ripropone a ogni piè sospinto in tutta la sua enigmaticità: un'opacità, un'alterità che eccede la materialità del quadro e che tuttavia si offre allo sguardo, rivelandosi al contempo come mancanza. Si tratta di un enigma che non si lascia ridurre né a realtà empirica né a dimensione alternativa rispetto a tale realtà, e che quindi si profila come un "non-oggetto" irrepresentabile, come ciò che si ritrae dall'immagine stessa.

In altre parole il *gravierender Fehler* di cui Bernhard qui parla forse altro non è che il senso possibile, un senso che la dimensione artistica alternativamente propone e azzerava. Se Reger scovasse l'errore nella tela, allora l'arte sarebbe veicolo di senso e questo a danno del fini-

²⁸ Ivi, pp. 32-3.

to. E invece la questione dell'impotenza della visione fa qui tutt'uno con l'impossibilità di riconoscere il senso e insieme con la necessità di perseguirlo²⁹. Il filo rosso che percorre l'opera bernhardiana è infatti costituito da un indissolubile intreccio tra una dimensione estetica e una questione etica, intreccio che prende la forma di un paradosso. È quanto troviamo esemplarmente in *Antichi maestri*, dove l'arte si rivela essere *einerseits* portatrice di senso, *anderseits* di nonsenso, distruttrice e anche salvatrice, eccelsa e infima: «L'arte è quel che c'è di più grande e al tempo stesso di più disgustoso (*Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig*)»³⁰. Lo sa bene Reger, che in un primo tempo si è lasciato invischiare nella trappola illusoria della dimensione artistica: «Io mi sono infilato di soppiatto nell'arte per sfuggire alla vita [...]. Sono sgusciato via nell'arte»³¹. Ma dopo essersi accorto dell'inaffidabilità dell'arte per l'esistenza, ha deciso di abusare dei grandi ingegni con tutta la spietatezza possibile, «facendone semplicemente un rimedio per la sopravvivenza»³². È questo un punto di centrale importanza. Era necessario che l'arte lo abbandonasse per prendere consapevolezza del fatto che il senso deve essere cercato negli interstizi della vita, e mai in una totalità definitivamente compiuta:

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 beffa³³.

Bernhard ci sta dicendo che la pretesa di conoscere il senso ultimo è un inganno, al quale si può sfuggire soltanto facendosi carico del nonsenso. Resta comunque il fatto che per Reger occorre fidarsi nell'arte, nonostante le brutture di cui è capace: «Eppure noi dobbiamo persuaderci che un'arte grande e sublime esiste davvero [...] altrimenti»

²⁹ Sotto questo profilo si comprende allora quella tematizzazione dell'arte come "nonsenso" e "dover far senso", che rappresenta uno dei capisaldi della letteratura bernhardiana. Per questo tema mi sia permesso rimandare a due miei precedenti lavori dedicati al tema del "compito": *La seduzione dell'immagine. Intorno al tema del compito in Th. Bernhard*, in "Almanacchi Nuovi", 2, 1998-99, pp. 129-40; *La prima fra. A partire da Cemento di Th. Bernhard*, in "Aut aut", 325, 2005, pp. 97-109.

³⁰ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 55.

³¹ Ivi, pp. 123-4.

³² Ivi, p. 183.

³³ Ivi, p. 186.

ti precipitiamo nella disperazione. Anche se sappiamo che qualsiasi arte finisce nella goffaggine e nel ridicolo e nell'immondizia della storia, come peraltro tutto il resto, dobbiamo credere nell'arte grande e sublime, *dobbiamo crederci fermamente*³⁴.

Per Bernhard non sussiste alcuna funzione redentrica dell'opera. Eppure nonostante tutta la perversità e la falsità di cui dispongono, i Grandi Maestri sono ancora capaci di fornire un'ancora di salvataggio all'umanità, non redimendo, ma facendo avvertire l'esigenza di una nuova forma di arte. In questo senso deve essere interpretata la seguente affermazione di Reger: «potevo essere soltanto un artista critico [...]. Sono un artista critico [...] sono stato per tutta la vita un artista critico [...]. Io mi sento infatti un artista in tutto e per tutto, un artista critico, appunto, e come artista critico, com'è naturale, sono anche creativo [...] e dunque sono un artista critico, creativo ed esercitante»³⁵. Per bocca di Reger, Bernhard propone qui un procedimento creativo e critico, perché volto a creare un'opera capace di mettersi in questione dal suo stesso interno, di riflettere sulle sue possibilità e sul suo fallimento. È questa un'operazione né pacifica, né indolore, ma anzi perfettamente conscia della sua paradossalità: una strategia di difesa, che, attuando una sorta di avvistamento su se stessa, crea nel distruggere.

5

Ben lungi dal fornire una risposta ultima, l'arte è piuttosto rappresentazione di sfide e di fallimenti³⁶, luogo di tensione tra l'impossibilità di una risposta e la sua necessità.

Su questo stesso solco deve essere collocato il motivo della ricerca dell'errore palese, come un domandare che non riceve replica alcuna e che tuttavia proprio per questo deve essere continuamente posto. È infatti chiaro che l'attenzione di Reger non è indirizzata alla superficie materiale dell'opera, alle sue linee e ai suoi colori, ma alla ricerca di qualcosa che continuamente e inesorabilmente sfugge a una messa a fuoco totalizzante. Il compito esistenziale di svelare l'errore, di carpire tale ineffabile opacità, dà luogo in *Antichi maestri* a un infaticabile lavoro di comprensione-visione che consiste in uno sforzo di elaborazione del proprio sé nell'altro da sé. Ecco allora che il muto spettacolo di sguardi tra il protagonista del romanzo e l'uomo dalla barba bianca si configura in termini aperti, enantiotropici: nessun contatto, nes-

³⁴ Ivi, p. 55.

³⁵ Ivi, p. 72.

³⁶ Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, cit., pp. 241-3.

sun incontro, l'altro si rivela essere uno scarto mai archiviabile, dalla natura elusiva. Si assiste qui a uno sguardo inquieto, consapevole di un'alterità che infinitamente sfugge e che inevitabilmente s'insegue.

Bernhard rifiuta l'idea che, all'interno della rappresentazione, l'oggetto si risolva negli schemi raffigurativi del soggetto, dato che ciò comporterebbe un dualismo tra soggetto e oggetto e implicherebbe una visione univoca e unidirezionale. Il punto è che il soggetto non è esterno all'oggetto osservato, ma è parte del circuito contemplativo, guardante e guardato al tempo stesso³⁷. Emblematico in tal senso è il caso dell'*Uomo dalla barba bianca*. Se questo ritratto ha dato a Reger del filo da torcere è proprio in virtù della sua ritrosia nei riguardi di una sua qualche "consumazione visiva". Il dipinto non è mai davanti a noi come un *Gegenstand* giacché siamo sempre noi a essere non solo davanti ad esso, ma anche dentro di esso, dietro di esso. Ben lungi dal lasciarsi ridurre a oggetto di osservazione, l'immagine si rivela essere un soggetto che mentre viene guardato da Reger, lo ri-guarda. È allora all'opera uno sguardo che tenta invano di catturare quello dello spettatore³⁸.

Non è un caso se, come in un gioco di scatole cinesi, lo scambio di sguardi tra Reger e l'uomo dalla barba bianca è oggetto di osservazio-

³⁷ Cfr. a proposito lo studio di M. Cometa, *Antichi maestri, antiche sorelle: un'estinzione*, in L. Reitani (a cura di), *Thomas Bernhard e la musica*, Carocci, Roma 2006, pp. 145-59. Gli stessi motivi si ritrovano anche nell'ultimo capitolo di Id., *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2004, pp. 145-68.

³⁸ Interessanti a questo proposito si rivelano le osservazioni circa il particolare dispositivo pittorico adoperato per lo sguardo dell'*Uomo dalla barba bianca*: «Il dipinto, realizzato intorno al 1570, è uno di quei ritratti nel quale la persona rappresentata ha un certo sguardo che cattura l'osservatore in entrambe le direzioni. È uno stratagemma in ambito pittorico, particolarmente frequente nel Rinascimento, nel quale la lucentezza bianca normalmente aggiunta all'iride è inserita direttamente nel nero della pupilla. Così lo sguardo dell'osservatore è fissato all'interno della lucentezza. Se ci si siede sulla panca di velluto grigio nella Sala IV, alla destra del dipinto, lo sguardo è particolarmente intenso. Se si prosegue verso destra, gli occhi ti seguono per più di sette metri. Lo stesso accade nell'altra direzione, cosicché lo sguardo perseguitante si espande per più di sedici metri» (traduzione mia). Riporto di seguito il passo originale: «The painting, done around 1570, is one of those portraits on which the person represented has a certain look which pursues the observer in both direction. It is a painterly device frequently practiced since the Renaissance whereby the white highlight normally added to the iris is directly inserted into the black of the pupil. Thus the eye of the observer is fixed onto the highlight. If one sits on the grey velvet bench in "Saal IV" to the right of the painting, the glance is particularly intensive. If one goes further to the right, the eyes follow you for more than seven meters. The same happens in the other direction so that the "persecuting look" spans more than sixteen meters» (I. Hoesterey, *Visual Art as Narrative Structure - Thomas Bernhard's «Alte Meister»*, in "Modern Austrian Literature", 21, 1988, pp. 116-22: il passo citato è a p. 120).

ne per Atzbacher, l'amico che, arrivato in anticipo all'appuntamento, lo attende in silenzio nella Sala Sebastiano, e che a sua volta è sorvegliato dal custode Irrsigler.

Bernhard ci presenta così una magistrale orchestrazione di sguardi, il cui referente ultimo è la ricerca di una imperfezione che consente di vivere. E infatti lo sguardo di Reger, che tra l'altro è esperto nell'Arte della fuga, si inoltra ben al di là della tela, in direzione di un *Mebr* che non si lascia imbrigliare nella trama coercitiva dell'immagine.

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, mentre io stesso, anche se guardavo Reger e l'*Uomo dalla barba bianca*, vedevo però dietro di loro quel Reger che ieri mi aveva spiegato le fughe³⁹.

6

Dall'occhio, intento in una mira diretta, fuoriesce lo sguardo, volto a cogliere quell'invisibile che si annida nella trama del visibile stesso. Non è un caso se gli occhi di Reger sono prossimi alla cecità⁴⁰, come a dire che qui non è in ballo solo una visione ottico-retinica, ma qualche cosa d'altro, ossia la dimensione del ricordo. Insomma si fa valere uno sguardo che è permeato di precedenti esperienze associative, d'immagini sfocate e stratificate: uno sguardo di fuga che va oltre la bidimensionalità della tela per abbracciare un ingarbugliato sistema di pensieri, per far riaffiorare il tempo perduto, o meglio per "attraversare con lo sguardo" il mondo dell'infanzia. È come se nell'immagine si aprisse una breccia in direzione del "mondo di dentro", ovvero verso una riserva di senso. Un particolare del dipinto si carica di tutto il significato, ed esercita una peculiare forza d'attrazione, segnalando la presenza di un'opaca alterità, di una profondità cui l'occhio non può attingere, ma che si dona allo sguardo della memoria. Come a dire che il "punto morto" del dipinto invita a varcare il confine della cornice, ma al contempo rivendica la sua estraneità alla rappresentazione.

Davanti a Tintoretto si apre una scena teatrale in cui Reger si colloca a metà strada tra la vita e la morte, sulla soglia. L'invisibile che cattura l'attenzione regeriana altro non è che il fantasma della moglie,

presente nella sua irredimibile assenza. In altri termini: dannarsi in una ricerca interminabile dell'errore palese nella perfezione vuol dire per Reger affrontare *cum ira et studio* il lutto per la donna amata e conosciuta proprio su quella panca. Si assiste così non a un dialogo, ma piuttosto, data l'ineffabilità dell'altro, alla promessa che vi sarà ancora incontro. Lo sguardo ha qui a che fare allora con una testimonianza, o anche con una elaborazione della morte. Ma in *Antichi maestri* la memoria non ha nulla a che vedere con il culto del passato, o con un tentativo di donare immortalità a ciò che è finito, ossia alla moglie. Si colloca anzi sul versante opposto rispetto alla redenzione, dal momento che se quest'ultima si picca di liberare dal dolore, ricordare significa conservare la sofferenza, riconoscendo il transeunte come tale. Per Bernhard non c'è alcun superamento della finitezza e del nonsenso del mondo nell'eternità dell'opera. È semmai vero il contrario: lo sbaglio sta nel pensare che l'essere umano sia fatto per l'infinito, laddove invece è votato alla transitorietà, e a nient'altro⁴¹.

Tale dimensione di finitezza costituisce la negazione della ideologia metafisica di una verità assoluta. L'arte culturale si presentava come vittoria dell'eternità sul tempo, laddove invece scopo dell'opera dovrebbe essere quello di offrirsi al tempo senza pretendere di vincerlo. Rifiutando la compiutezza in nome della frammentarietà, la scommessa di Reger è quella di restituire l'oggetto artistico alla contingenza. Allo stesso modo la ricerca dell'errore implica il riconoscimento di quell'abbandono che non è riconducibile alla morte, ma piuttosto alla vita stessa già da sempre intessuta del senso della fine. L'esperienza luttuosa è qui allora espressione tangibile della irriducibile alterità dell'altro: un'esperienza che Bernhard ci descrive proprio sull'occasione di un ritratto, ossia in riferimento alla raffigurazione che trova la sua ragion d'essere originaria nel serbare memoria ai posteri di chi non c'è più. Senz'altro un aspetto dell'*Uomo dalla barba bianca* che deve aver colpito Bernhard è la sua particolare impostazione teatrale: la composizione in bianco-nero, con il volto incorniciato dalla morbida barba bianca e dal caldo incarnato che spicca sul nero dello sfondo e della veste. Il contrasto tra luce e ombra allude chiaramente al passaggio dalla vita alla morte (è questo un *Leitmotiv* del romanzo). A segnalare tale oscillazione è inoltre la posizione stessa dell'uomo dalla barba bianca, che non è interamente di fronte, ma un po' girata. La figura così sembra stagliarsi tra la temporalità e l'eternità, quasi che l'uomo fosse immortalato un attimo prima di svanire nell'aldilà, in una zona di confine tra la luce – che illumina il volto e una mano – e l'ombra che

³⁹ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 33.

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 174.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 23.

ha invaso il resto del corpo. Viene così sottolineato il fatto che l'uomo è una creatura effimera, destinata ad abbandonare la luce per rientrare nelle tenebre, nell'oscurità finale⁴².

7

Ma c'è di più: dannarsi nella ricerca spasmodica dell'errore palese significa anche fare i conti con il proprio sé, in uno sforzo di autocomprensione che non può che offrirsi come frammentario. Il continuo rimando tra ciò che la linea pittorica vorrebbe definire e una rete di ricordi personali rende l'immagine sfogata e inafferrabile. Una fisionomia frastagliata, che testimonia lo scacco cui è condannato ogni tentativo di fissare un'immagine completa della propria identità.

Non è forse un caso se Bernhard ha collocato al cuore di *Antichi maestri* proprio un quadro come *L'Uomo dalla barba bianca*, ossia un ritratto che ha forti tonalità da autoritratto, e che condensa quindi in sé la polarità di proprio ed estraneo, la dialettica del duplice aspetto di sé: familiare e ostile. Il punto nodale è allora la questione della non-unicità e della non-identità con il sé del soggetto, ovvero la disintegrazione di questa unità del sé. Bernhard non nutre alcun dubbio in merito: ciò che viene mostrato è il ritrarsi dell'oggetto di fronte allo sguardo di un soggetto dalla natura altrettanto elusiva, dalla fisionomia ugualmente sfuggente⁴³. Emblematico in tal senso è già il nome Reger del protagonista, che in quanto palindromo allude all'idea dello specchio, nel senso di un fare i conti con il proprio sé⁴⁴. E infatti il ritratto raffigura un vecchio, un uomo che alla fine della sua vita si ritrova a fare i conti con quanto ha fatto e con quanto avrebbe potuto fare, con le possibilità che con lui si sono date e con quelle che sono rimaste sullo sfondo inesplorato⁴⁵. La ricerca contemplativa di Reger è tutta per-

⁴² Cfr. W. Schmidt-Dengler, *Thomas Bernhard-Tintoretto, Gesetzt des Standpunkts*, in *Kunst im Text*, hrsg. v. K. Fiedl, Stroemfeld-Nexus, Frankfurt a.M.-Basel 2005, pp. 203-17.

⁴³ Cfr. D. Cantone, "Antichi Maestri". *L'esercizio dello sguardo*, in "Aut aut", 325, 2005, pp. 157-67.

⁴⁴ È questa una suggestione mutuata da Cometa, *Antichi maestri, antiche sorelle*, cit., p. 154.

⁴⁵ Molte sono le assonanze con le tesi sostenute da J.-P. Sartre nel suo studio dal titolo *Un vecchio ingannato (Un vieillard mystifié)*, in J.-P. Sartre, *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, progetto e introduzione di M. Sicard, traduzione a cura di F. Scanzio, Marinotti edizione, Milano 2006, pp. 103-13), dedicato all'ultimo autoritratto di Tintoretto. Non si tratta dello stesso dipinto di *Antichi maestri*, ma, al di là di evidenti divergenze, emergono almeno dal punto di vista teorico alcune "sommiglianze di famiglia" tra le due prospettive: il fallimento della pittura, la connessione tra arte e vita,

corsa dal senso della fine. Per Bernhard si profilano due possibilità: quella di chi si abbandona senza opporre resistenza al processo di morte lenta e quella di chi tenta di uscire dall'esser-dato-a-se-stesso imboccando la strada del compito. Di qui si capisce perché la ricerca dell'errore palese si configuri in un certo senso come un andare incontro alla morte nella vita, riconoscendo fino in fondo la contingenza, accettando e anzi facendosi carico di quell'abbandono che già da sempre marca la nostra esistenza. Attraverso il perseguimento del compito ci si sottrae dalla mera attesa passiva della fine, e invece la si attende. Una conferma la troviamo nelle parole di Reger, quando afferma: «Io non sto più ad aspettare la morte»⁴⁶. È stato del resto un errore, una debolezza non aver seguito la moglie nella tomba, sebbene ora Reger, come lui stesso confessa, sia diventato «più forte e ancora più attaccato di prima alla vita»⁴⁷. La debolezza si tramuta quindi in coraggio, nel coraggio di fare i conti con il sé attraverso il compito esistenziale, ossia la "ricerca-contemplazione" del fallimento. Significa, in altre parole, un infaticabile processo di elaborazione del "proprio", e che proprio in quanto tale rischia di sfuggire a una comprensione. È in gioco un processo di avvicinamento senza incontro, che mantiene la distanza dello sguardo: un contro-pensare scandito dalla polarità cogliere-inseguire (*aufgreifen-verfolgen*). E non potrebbe essere altrimenti, considerando che, come si legge in *Correzione*, «l'avvicinamento all'oggetto è sempre l'impossibilità di pensare fino in fondo l'oggetto a cui ci avviciniamo: infatti siamo assorbiti dall'oggetto e non possiamo più pensarlo fino in fondo, e non lo comprendiamo neppure»⁴⁸. Come a dire che il senso si mostra (nella luce) solo in quanto nello stesso tempo si nasconde (nell'oscurità), e noi possiamo coglierlo solo se il nostro avvicinarci è insieme un allontanarci.

Per questo, seduto sulla panca nella Sala Bordone, davanti al quadro di Tintoretto, Reger è intento a «cogliere e inseguire anche pensieri complicati, e alla fine annodarli gli uni agli altri ottenendo un risultato interessante»⁴⁹. Grazie alla "giusta distanza" dello sguardo⁵⁰, che separa e che congiunge, l'altro si configura come una eccedenza

la volontà di memoria, l'impotenza della visione, l'oscillazione tra opacità e trasparenza, la resa dei conti con il sé.

⁴⁶ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 192.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁴⁸ Th. Bernhard, *Correzione*, trad. it. di G. Agabio, Einaudi, Torino 1995, p. 163; ed. or., *Korrektur*, Frankfurt a.M. 1975.

⁴⁹ Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 106.

⁵⁰ E anche al fatto che Reger decide di frequentare il Kunsthistorisches Museum a giorni alterni, per non distruggere il pensare. Cfr. Bernhard, *Antichi maestri*, cit., p. 95.

mai archiviabile, come un senso che inevitabilmente si ritrae, e che così perpetua l'anelito contemplativo. Il che è ben diverso da chi, esercitando il potere visuale, anela a impossessarsi dell'opera, come fa Irrsigler, il custode del museo. Questi si differenzia dal secondino per il fatto che di giorno pedina i visitatori invece che le persone, e di notte mette sotto chiave i quadri anziché i carcerati¹⁴. Bernhard esclude la possibilità di una visione totale, esterna all'opera, come quella che intendono restituire i cataloghi dei musei¹⁵. Il punto è che l'arte deve far emergere il non identico nell'identico, l'estraneo nel familiare, l'assente nel presente: quell'Altro che è l'opaco del sé e che, se per un verso costituisce un limite che pregiudica l'esperienza artistica, per l'altro si rivela essere proprio la sua condizione interna.

Di fatto Bernhard sottolinea, attraverso la figura di Reger, l'importanza di una contemplazione paziente che, ben lungi dal divorare l'opera, come vorrebbe l'industria culturale, instaura con essa e attraverso di essa un processo di ricerca e d'interrogazione continua, caratterizzato dalla consapevolezza dell'impossibilità di una parola ultima e definitiva. In quest'apertura critica ciò che resta è la penultima frase, come promessa di un'opera (*Antichi maestri*) che in *Antichi maestri* deve essere ancora scritta, che attende la sua stesura. È questa, del resto, l'essenza della letteratura bernhardiana, che se ne guarda bene dal darsi come compiuta, e si attesta piuttosto come un "non-romanzo".

¹⁴ Cfr. ivi, p. 14.

¹⁵ Cfr. ivi, p. 36.