

Il ritratto assente.
Antichi Maestri di Th. Bernhard

Ancora prima di aprire *Antichi Maestri* di Thomas Bernhard¹, il titolo del romanzo predispone l'occhio all'iconografia. Un'iconografia imponente, autorevole, mitica: non solo maestri ma anche antichi. Una categoria della storia dell'arte che giustifica la parola "aura", la quale, da sola, tiene l'osservatore a rispettosa e, forse, inaccessibile distanza. Prima di aprire il romanzo appare davanti ai nostri occhi una galleria di immagini che si allineano lungo le pareti di un museo o si dispongono, se riprodotte, sulle pagine di una o più monografie d'arte. Ci aspettiamo un libro di grandi descrizioni di opere d'arte antiche, ma – invece – ci troviamo di fronte da un testo poco "descrittivo", un testo "ossessivo" nella sua struttura linguistica, un testo che si presenta come un blocco unico, privo di "a capo" e senza il respiro del dialogo, solo qualche corsivo modula lievemente la compattezza dei caratteri tipografici. Un'immagine anche questa, certo, forse altrettanto imponente, autorevole, mitica dei ritratti degli antichi maestri, forse la versione moderna e contemporanea delle possibilità dell'arte: la pietrificazione del flusso di coscienza, un fiume in piena che trascina con sé chi sa quali detriti e li ferma nella massa dei caratteri a stampa, essi stessi forse detriti, residui della possibilità di comunicare, fosse anche solo raccontare i maestri del passato. Questa massa impenetrabile s'impone all'occhio dell'osservatore, e lo tiene a debita distanza per via dell'assenza di varchi tipografici. Il lettore, che successivamente prende il posto di chi ha osservato il corpo "fisico" dell'opera, scopre che il testo è monocordemente "in bianco e nero", non ha colori, è privo di descrizioni di luoghi e di oggetti. I personaggi vengono a stento tratteggiati nella loro fisicità. Gli antichi maestri sono più volte chiamati in causa in blocco, e fanno da sponda inerte alle riflessioni sull'arte, ad una scrittura che tende a fare a meno dell'immagine, una scrittura che insiste sulla parola, sulla parola pensata, sulla parola detta, riferita, ripetuta, sulla parola che asserisce, discetta e esemplifica, sulla parola prestata alla riflessione, al giudizio, all'invettiva, sulla parola che dice l'emozione, che dice il ricordo, che dice l'ossessione, che dice l'idiosincrasia, che dice il dolore. In apparenza, dunque, un mattone testuale che si offre come immagine di se stesso.

La struttura portante o, per meglio dire, la situazione messa in scena dagli *Antichi Maestri* è semplice da riassumere. Quattro sono i personaggi del romanzo: l'ottantaduenne musicologo Reger, anzi, per meglio dire, un filosofo della musica, addirittura «un filosofo in proprio [...]», che gode di altissima considerazione in tutto il mondo della musicologia²; Atzbacher, «la quintessenza dello studioso in proprio»³, che da decenni lavora alla stessa opera senza mai pubblicarne neppure uno

¹Th. Bernhard, *Antichi Maestri. Commedia*, trad.it. di A. Ruchat, Milano, Adelphi, 1992. D'ora in avanti il testo verrà citato con la sigla AM, seguita dall'indicazione della pagina.

²AM, p. 17.

³Ivi, p. 114.

stralcio; Irrsigler («Jenö!»)⁴, un sorvegliante del Kunsthistorisches Museum, originario del Burgenland, il quale «ricorda più un secondino delle nostre carceri che un custode di opere d'arte al servizio dello Stato»⁵; infine *L'Uomo dalla barba bianca*, il ritratto eseguito da Tintoretto attorno al 1570 e che fa parte di «quella straordinaria galleria di vecchi [...] del ritrattista ufficiale della “gerontocrazia” veneziana»⁶. I personaggi umani sono comunque tre e stanno fra di loro in un complesso rapporto di reciproca osservazione che ha, certo, comunque sullo sfondo l'attenzione al ritratto del Tintoretto. Infatti basta aprire il testo alla prima pagina per capire che l'osservazione con i suoi risvolti anche contraddittori ha un ruolo centrale nel romanzo:

Pur avendo appuntamento con Reger soltanto per le undici e mezzo al *Kunsthistorisches Museum*, mi trovavo là fin dalle dieci e mezzo per poterlo finalmente osservare, come già da tempo mi ero ripromesso, senza alcun disturbo e da un'angolazione possibilmente ideale. Poiché di mattina il suo posto riservato è nella cosiddetta Sala Bordone di fronte all'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto [...], io dovetti appostarmi nella cosiddetta Sala Sebastiano; a malincuore fui dunque costretto, per poter osservare Reger davanti all'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto, a sorbirmi Tiziano, e mi toccò guardarmelo in piedi, ma questo non è un inconveniente perché, soprattutto quando osservo qualcuno, mi piace di più stare in piedi che seduto, e per tutta la vita ho preferito osservare stando in piedi piuttosto che seduto, e poiché io, guardando appunto dalla Sala Sebastiano nella Sala Bordone e facendo in fin dei conti il miglior uso possibile dei miei occhi, potevo in effetti vedere, senza essere impedito neppure dallo schienale della panca, l'intero profilo di Reger, il quale, avendo ieri senza dubbio assai risentito del brusco calo di temperatura durante la notte precedente, aveva tenuto in testa per tutto il tempo il suo cappello nero, potendo io dunque vedere tutto il fianco sinistro di Reger esposto verso di me, il mio proposito di esaminare finalmente Reger senza alcun disturbo si era felicemente realizzato. Poiché Reger (con addosso un pesante cappotto), appoggiato al bastone che teneva stretto tra le ginocchia, così mi pareva, era completamente immerso nella contemplazione dell'*Uomo dalla barba bianca*, io non avevo la benché minima ragione di temere che lui mi scoprisse mentre lo guardavo⁷.

Atzbacher non è certamente l'unico ad esercitare la facoltà dell'osservazione. Il Museo è di per sé, e in questo testo davvero non a caso, un luogo deputato all'osservazione. Lo stesso Reger osserva addirittura fino ad essere «completamente immerso nella contemplazione», Irrsigler, il sorvegliante, tiene «d'occhio con il suo solito sguardo che risulta sgradevole a chiunque non lo conosca, i visitatori del museo»⁸. Atzbacher, il “portavoce” di Reger, si è prefisso di osservare il suo interlocutore quasi come se l'accumulo di attenzione, in lui suscitato negli anni da Reger, avesse bisogno di organizzarsi e dovesse necessariamente riversarsi in una modalità percettiva che miri a cogliere la quintessenza del musicologo, che sappia metterla a fuoco e fissare per l'eternità identità e immagine di questo genio

⁴ Ivi, p. 10.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ P. Rossi, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in Jacopo Tintoretto, *Ritratti*, Milano, Electa, 1994, p. 34.

⁷ AM, p. 9-11.

⁸ Ivi, p. 10.

incompreso, visto che «il genio e l’Austria non sono compatibili»⁹. Come mostra il lungo brano appena citato, l’osservazione di Reger da parte di Atzbacher innesca una vera e propria descrizione, l’unica nel corso del romanzo che non si areni al primo accenno, l’unica che dia luogo ad un’immagine, a un «tracciato e figura di geometria, di forma, figura, piano e disposizione, di piano e progetto, d’immagine e rappresentazione»¹⁰. Se partiamo, infatti, dal presupposto che il «”tratto” è proprio inerente al “ritratto”»¹¹ possiamo dire che Atzbacher si è messo nella giusta posizione per osservare il suo modello da ritrarre. Lo ha, per così dire, collocato nello spazio, ne ha stabilito la posa, ha tracciato i contorni di quello che, con il procedere del testo, diventerà il ritratto di Reger. Nella Sala Bordone ci sono, quindi, due immagini, una posta di fronte all’altra. Due ritratti: quello del Tintoretto che rappresenta *L’Uomo dalla barba bianca* e quello di Atzbacher che rappresenta Reger. Ma l’unico che viene descritto, dipinto, e sia pure con il pennello delle parole, è quello di Reger, l’altro – come vedremo – è apparentemente assente. Anche se del ritratto di Tintoretto sappiamo, e non possiamo ignorarlo anche se il testo non lo dice, che «il personaggio affiora dall’ombra e la sua “apparizione” si impone al riguardante, verso cui è rivolto lo sguardo, aprendo quel muto colloquio che è tema ricorrente della ritrattistica più intensa e spirituale del Robusti»¹². C’è, quindi anche una “attenzione” del quarto personaggio nei confronti di coloro che lo guardano e questa misteriosa attenzione non può non avere conseguenze.

Il luogo che ospita la narrazione è, non a caso, la Sala Bordone, dove è esposto il ritratto del Tintoretto. Da trentasei anni Reger si reca a giorni alterni, ad eccezione del lunedì, alla Pinacoteca del Kunsthistorisches Museum, dove siede appunto nella Sala Bordone «sulla panca rivestita di velluto»¹³ - a lui riservata dal guardasala Irrsigler - di fronte all’*Uomo dalla barba bianca*. Leggendo, scrivendo, meditando, conversando, vi si ferma dalle dieci e mezzo circa fino all’ora di pranzo, quando va all’Astoria o al Bristol «a mangiar bene»¹⁴ per trasferirsi verso le due e mezzo al Hotel Ambassador, dove «ha il suo tavolo vicino alla finestra, accanto al cosiddetto *tavolo degli ebrei*»¹⁵. Oltre a temperature diverse, ma comunque ideali – diciotto gradi centigradi tutto l’anno al Kunsthistorisches Museum, una temperatura costante di ventitre gradi all’Ambassador - i due luoghi, a detta dello stesso Reger, rispondono a funzioni diverse:

Di pomeriggio non rifletto più così volentieri e così intensamente, dice Reger, e quindi mi posso concedere l’Ambassador. Il Kunsthistorisches Museum è il mio *luogo di produzione intellettuale*, così lui, l’Ambassador è, per così dire, il *depuratore delle mie idee*. Al Kunsthistorisches Museum mi sento in balia degli eventi, all’Ambassador sono al sicuro, dice lui. E’ di questa contrapposizione, Kunsthistorisches Museum-Ambassador, che

⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰ E. Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie del ritratto dal Rinascimento all’Età dei Lumi*, trad. it. Di M. Scolaro, Torino, Einaudi, 2003, p. 6.

¹¹ Ibid.

¹² P. Rossi, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, cit., p. 34.

¹³ AM, p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 114.

¹⁵ Ivi, p. 20.

il mio pensiero necessita più che di ogni altra cosa [...], caro il mio Atzbacher; il segreto del mio modo di pensare sta nel trascorrere la mattinata al Kunsthistorisches Museum e il pomeriggio all'Ambassador. Non esiste contrasto più grande di quello che c'è tra il Kunsthistorisches Museum, o meglio la Pinacoteca del Kunsthistorisches Museum, e l'Hotel Ambassador. Ho fatto in modo che il Kunsthistorisches Museum diventasse una consuetudine per il mio intelletto, e così pure l'Ambassador, qualità delle mie critiche sul Times, al quale collaboro ormai da trentaquattro anni, diceva, dipende infatti dalla mia abitudine di frequentare il Kunsthistorisches Museum e l'Ambassador, il Kunsthistorisches Museum di mattina un giorno sì e un giorno no, l'Ambassador di pomeriggio tutti i giorni. Solamente quest'abitudine mi ha salvato dopo la morte di mia moglie. Senza quest'abitudine, caro il mio Atzbacher, sarei morto anch'io, diceva ieri Reger. Ogni essere umano ha bisogno, diceva, di un'abitudine come questa per sopravvivere¹⁶.

Dopo la morte della moglie al meccanismo di sopravvivenza appena descritto si aggiunge l'abitudine di andare «un giorno sì e un giorno no sulla tomba di mia moglie, ovvero quando non vado al Kunsthistorisches Museum vado sulla tomba di mia moglie, e rimango una mezz'ora sulla sua tomba»¹⁷. Un circuito esistenziale e mentale che è contestualmente «una trappola»¹⁸ - come dice lo stesso Reger - e un vero e proprio fertilizzante, come suggerisce anche la metafora visiva del *corpus* testuale, tanto che per entrarvi ci vorrebbe un atto di forza. Ed è esattamente ciò che fa Thomas Bernhard, che, per innescare la narrazione è costretto a «lesionare» la trappola fortezza del suo protagonista. E' infatti necessaria un'infrazione quasi inaudita della scansione geometrica che regola tempi e spazi della vita della «persona più puntuale del mondo»¹⁹. Di quale infrazione si tratta? Contrariamente alle abitudini il musicologo si reca al museo per due giorni consecutivi dopo aver convocato Atzbacher per il secondo. Atzbacher, dal canto suo, registra con inquietudine la deroga dalle abitudini del suo interlocutore:

Non mi è mai capitato che Reger, seduto sulla panca della Sala Bordone, portasse il cappello in testa, e se mi inquietava il fatto che mi avesse fissato per oggi l'appuntamento al museo, perché quella davvero una cosa stranissima, così pensai, certo non era meno strano il fatto che lui avesse tenuto il cappello in testa sulla panca della sala Bordone, senza considerare tutta una serie di altre stranezze legate a questa circostanza²⁰.

Questo accadeva all'inizio del romanzo, ma le conseguenze dell'infrazione arriveranno solo alla fine quando. Uscendo insieme dal museo, a pagina 197 che è anche la penultima del testo, Atzbacher scopre il perché di quel insolito appuntamento: Reger gli propone di accompagnarlo quella sera stessa al Burgtheater per andare a vedere *La brocca rotta*: «Mi prenda pure per pazzo, disse Reger adesso, i miei giorni sono contati [...]. Per tre ore mi ha tormentato l'idea di doverle dire che dovrò accompagnarvi a vedere *La brocca rotta*, perché io, da solo, a vedere *La brocca rotta* non ci vado, disse Reger adesso, scrive Atzbacher [...]. La sera stessa

¹⁶ Ivi, pp. 20-21.

¹⁷ Ivi, p. 169.

¹⁸ Ivi, p. 196.

¹⁹ Ivi, p. 86.

²⁰ Ivi, pp. 23-24.

mi recai effettivamente con Reger al Burgtheater a vedere *La brocca rotta*, scrive Atzbacher. Lo spettacolo era tremendo»²¹.

E con questa affermazione termina il romanzo.

La precisazione «scrive Atzbacher» che chiude la penultima frase del testo, è la stessa («scrive Atzbacher») che conclude la frase d'apertura del romanzo a segnalare che chi “effettivamente” ha sistemato i materiali non è Atzbacher, ma una figura fuori campo - a sua volta fonte per Thomas Bernhard? In realtà, come è ovvio, è sempre lo scrittore che, però, mette un ulteriore “invisibile” - in quanto innominato - filtro tra sé e il filtro Atzbacher. Si potrebbe parlare di una struttura a cannocchiale o a scatole cinesi. Atzbacher è l'io narrante o meglio l'io-verbalizzatore – ma non colui che dà, per così dire, il testo alle stampe. Egli ricorda, registra, riporta, esplicita e monta frasi, opinioni, giudizi, incontri, spezzoni di racconti di Reger rivolti a lui, Atzbacher, o a Irrsigler, che talvolta li riferisce a Atzbacher, il quale, a sua volta, riporta cose dette a Reger o a Irrsigler, oltre ad inserire nel flusso verbale ricordi e riflessioni sue proprie, nonché le conversazioni avute con Reger. Questa struttura a scatole cinesi la troviamo anche per ciò che riguarda gli spazi del romanzo: infatti la Sala Bordone si trova nella Pinacoteca del Kunsthistorisches Museum che si trova a Vienna che si trova in Austria. Luoghi che si aprono e si chiudono nel continuo andirivieni della scrittura che evoca con maniacale ripetitività inquadrature e angolazioni diverse di quegli spazi. Il luogo centripeto della narrazione è lo spazio più piccolo, la Sala Bordone, e lì si concentra anche la dimensione temporale, che – anch'essa - è minima: un'ora e non molto di più della tarda mattinata di un sabato. Ma quell'ora contiene tutti i piani temporali e li raccorda e riconduce al proprio interno.

Nella sua compattezza, rafforzata dalla chiusura a cerchio degli “scrive Atzbacher”, il romanzo – in un certo senso - lascia fuori la frase che lo conclude: «Lo spettacolo era tremendo». Ad una prima lettura sembra riferirsi alla «migliore commedia tedesca» allestita sul «migliore palcoscenico del mondo»²². La frase di chiusura, così irrelata anche sintatticamente, “cade”, se così possiamo dire, fuori dal testo. Con la veemenza di un'affermazione assoluta essa assorbe il testo che l'ha preceduta dislocandolo sullo sfondo della percezione del lettore. Secondo la struttura a scatole cinesi di cui abbiamo parlato, se il testo (dentro il testo) si apre e si chiude con la frase «scrive Atzbacher», prima del testo il sottotitolo *Commedia* apre uno spazio - in cui si inserirà la narrazione - che la frase «Lo spettacolo era tremendo» chiude. Non per caso ambedue alludono a *La brocca rotta*.

Dunque il sottotitolo *Commedia*. Non “una commedia”, ma “commedia”, quindi non un genere teatrale, ma una categoria esistenziale che ricorre a quella teatrale, perché «le cose più atroci, del resto, sono sempre anche comiche»²³ e perché «il mondo intero va ridotto a caricatura»²⁴, perché «solo le cose che alla fine troviamo

²¹ Ivi, pp. 197-198.

²² Ivi, p. 197.

²³ Ivi, p. 171.

²⁴ Ivi, p. 79.

ridicole siamo in grado di padroneggiare»²⁵. Ma se il mondo, proprio perché «atroce» va trasformato in uno spettacolo comico per poterlo sopportare, e se quello spettacolo comico è, a sua volta «tremendo» - come dice la frase conclusiva - abbiamo a che fare con un'affermazione paradossale in base alla quale è tremenda anche una commedia. La commedia del sottotitolo, cioè una precisa definizione di "che cosa è" questo romanzo secondo il suo autore.

Il ritratto davanti al quale Reger, inizialmente solo, successivamente in compagnia della moglie e dopo la morte di quest'ultima nuovamente solo, passa gran parte della sua vita incombe per assenza, nonostante venga citato lungo l'arco del romanzo ben 53 volte. Punto focale del testo, il ritratto, non viene mai descritto, salvo una sola volta da una guida russa, le cui osservazioni sono «sgradevoli» e «stupide»²⁶ quanto, in generale, le chiacchiere degli storici dell'arte. Apparentemente, dunque, il dipinto non "interagisce", non appare determinante per la narrazione, né dal punto di vista strutturale, né da quello semantico. Eppure è il centro indiscusso di tutto il racconto, un centro apparentemente assente, non descritto, ma non vuoto. Se è vero che la frase «Lo spettacolo era tremendo» è speculare al sottotitolo, allora *L'Uomo dalla barba bianca* ha il suo "specchio" in Reger che lo guarda. Questo libro è costruito come un'icona che contiene un'icona o, meglio, come una serie di cornici una dentro l'altra: si tratta di vedere se in fondo alla fuga c'è il quadro, ovvero l'immagine risolutiva, si tratta, insomma, di vedere cosa c'è nell'*Uomo dalla barba bianca*.

L'Uomo dalla barba bianca non è descritto perché è inquietante. E' inquietante perché sempre un ritratto è non solo «elaborazione del lutto», ma anche e soprattutto «disegno che anticipa già l'assenza»²⁷. Atzbacher lo intuisce, Reger lo sa. Reger guarda ossessivamente - come ossessiva è la struttura del romanzo - il ritratto di un uomo vecchio e, lui che è un uomo vecchio, viene ritratto da Atzbacher. E quando lo sguardo si dilata e guarda oltre il quadro, quando guarda «qualcosa che si trova dietro l'*Uomo dalla barba bianca*»²⁸, è il momento in cui Reger vede - e sente - i contenuti, il messaggio silenzioso del ritratto, di quella anticipazione dell'assenza, della morte. Come se ne avesse preso atto con sollievo, Reger afferma che ha i giorni contati. E lo dice, non a caso, nel momento in cui chiede ad Atzbacher di condividere con lui la «*perversa follia*»²⁹ di andare a vedere *La brocca rotta*.

Perché andare al Burgtheater a vedere un testo di Kleist è una «*perversa follia*»? E poi perché *La brocca rotta*? Al di là del fatto che il sottile percorso di confine tra commedia e tragedia, sottointeso dal testo, riecheggia la contiguità tra commedia e tragedia nell'esistenza umana, cui allude Reger alla fine del romanzo, il titolo della commedia dà voce ad un'immagine che è anche all'origine dell'opera kleistiana: *La cruche cassée*. Un vaso, una brocca, in quanto tale «racchiude sotto

²⁵ Ivi, p. 81.

²⁶ Ivi, p. 87.

²⁷ N. Pethes, J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, ed. it. a cura di A. Borsari, Milano, Bruno Mondadori, 2002, v. *ritratto*.

²⁸ AM, p. 33.

²⁹ Ivi, p. 198.

svariate forme l'elisir della vita: esso è una riserva di vita»³⁰. Ma la brocca per l'appunto è rotta. E' come dire che la vita si è rotta. Per trentasei anni Reger ha insistito nella sua ossessiva osservazione del dipinto per esorcizzare la morte, quasi per elaborare anticipatamente il lutto, ma la morte inevitabilmente gli si presenta sotto forma di brocca rotta. La rappresentazione teatrale è «tremenda» perché mette in scena la sua morte. Il romanzo, quindi, si conclude con la morte del protagonista, il quale non ha fatto altro che prepararsi all'evento finale. Il senso del romanzo si riassume in due immagini: il quadro del Tintoretto e un testo teatrale che a sua volta ha avuto origine da un quadro.

³⁰ J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, vol. II, ed. it. a cura di I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1986, v. *vaso*.

