

Thomas Bernhard e le sembianze dell'attore

di Eugenio Bernardi

«A me gli attori | hanno sempre interessato | quelli notevoli», dice Karl a suo fratello Robert in *Der Schein trügt* (*L'apparenza inganna*, 1983). Per bocca di uno dei suoi personaggi Thomas Bernhard sembra parlare ancora una volta in prima persona. Un procedimento che ha portato a molti malintesi. Qui però il riscontro è immediato e palese: Bernhard ha effettivamente dedicato una lunga attenzione ad alcuni attori. A Bernhard Minetti soprattutto, per cui ha scritto un testo intitolato appunto *Minetti* (1977), ma anche due altri testi presentati ora in questo volume: *Der Schein trügt* e *Einfach kompliziert* (*Semplicemente complicato*, 1986), che contengono ambedue chiari segni di dedica specifica al famoso attore. Già le scene iniziali, così simili nei due testi, con quel vecchio inginocchiato per terra una volta in cerca di una lima per le unghie, un'altra intento ad aggiustare una seggiola, sono esercizi (e torture) inventati per un vecchio attore disponibile anche in tarda età a rinnovarsi continuamente. Del resto anche *Die Macht der Gewohnheit* (*La forza dell'abitudine*, 1974) era stato pensato per lui, e così pure *Der Theatermacher* (*Il teatrante*, 1984) che invece poi Minetti preferì non interpretare perché conteneva, a suo dire, un elemento ironico-parodistico che egli non riteneva congeniale al suo tipo di interpretazione. Ma questi due ultimi testi sono diversi dai tre che ho nominato all'inizio. Sono cioè testi che l'autore ha scritto pensando a un certo attore, come ogni scrittore di teatro ha sempre fatto, e come Bernhard aveva fatto altre volte e per altri attori, scrivendo per esempio *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (*L'ignorante e il folle*, 1972) pensando alla lucida recitazione di Bruno Ganz che si apprestava a interpretare il kleistiano *Principe di Homburg* messo in scena da Peter Stein qualche mese dopo.

Minetti, *L'apparenza inganna* e *Semplicemente complicato* sono una cosa diversa, il riferimento all'attore (a un certo preciso attore) è più sottile, sottintende altre motivazioni. Non è un semplice omaggio, insomma, né un giochetto. Lo stesso vale per *Ritter, Dene, Voss* (1984) in cui l'attenzione di Bernhard va a tre grandi attori della compagnia di Claus Peymann. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di una ripetizione della fortunata trovata del *Minetti*. E neppure di una di quelle invenzioni con cui Bernhard ha voluto spesso infastidire il teatro come istituzione (passi per un testo che si chiama *Minetti*, ma quel titolo fatto di tre nomi di attori, che senso ha? Come affidarne l'interpretazione ad attori diversi, in Austria e in Germania e tanto più altrove, dove i tre nominati nel titolo sono pressoché sconosciuti?) Molto più di *Minetti*, ma in stretto rapporto con gli altri due testi collegati alla figura di Minetti, *Ritter, Dene, Voss* si riaggancia allo sviluppo più recente dell'opera di Thomas Bernhard nel

suo complesso, prosa e teatro insieme, o meglio al senso che il teatro e la teatralità hanno entro il pensiero creativo di questo autore austriaco, apparentemente irrispettoso e provocatorio, in verità profondamente ancorato in una civiltà in cui il teatro ha una parte sostanziale.

Chi conosce i racconti di Bernhard ritrova nel suo teatro gli stessi temi e gli stessi motivi. Fin dalle prime parole dette dalla protagonista di *Ein Fest für Boris* (*Una festa per Boris*, 1970) che segna l'effettivo esordio di Bernhard come autore di teatro (le prove precedenti hanno carattere sperimentale), si capisce che si tratta di una donna della stessa razza del principe Saurau di *Verstörung* (*Perturbamento*, 1967), una donna ricca e prepotente confinata dentro uno spazio chiuso, dominata come il principe delle proprie manie. In *L'ignorante e il folle* il medico che descrive un'operazione al cervello e il padre della cantante che lo ascolta inebetito ripetono lo schema su cui è costruito *Perturbamento* (e poi tanti altri racconti) per cui il mondo appare diviso fra «deboli di mente» e «malati di mente» (e già il titolo della pièce lo preannuncia). In fondo anche Caribaldi che ne *La forza dell'abitudine* con la sua troupe di saltimbanchi tenta (invano) di eseguire il *Quintetto op. 114* di Schubert è come Konrad che in *Das Kalkwerk* (*La fornace*, 1970) cerca (invano) di realizzare per iscritto quello che ha in mente. I temi e i motivi si ripetono fin nei dettagli: in *Ritter, Dene, Voss* Ludwig legge alle sue due sorelle quello che su di loro ha appuntato nei suoi diari, esattamente come usava fare il principe Saurau in *Perturbamento*.

Ma il rapporto prosa-teatro va ben più in là. Già nel romanzo *Frost* (*Gelo*, 1963) le angosce, gli sgomenti e le esaltazioni del pittore quasi-pazzo Strauch si placavano davanti allo spettacolo offerto da un commediantesaltimbanco-illusionista che alla periferia di un cupo villaggio di montagna esibiva la sua allegria e i suoi trucchi. Uno soprattutto: quello di far scomparire la propria testa, che per Strauch è l'origine di tutti i suoi tormenti. In *Perturbamento* il motivo viene ulteriormente sviluppato: la rappresentazione teatrale che una volta all'anno si usa tenere al castello è l'unica occasione in cui il principe Saurau riesce a placare lo strazio della sua intelligenza che muovendosi al di fuori di ogni rapporto con la realtà, procede per opposizioni assolute e per automatismi linguistici subito scoperti come tali. Un momento di quiete il principe lo trova solo guardando lo spettacolo, ossia contemplando quel meccanismo riprodotto da altri.

La *Vorstellung* diventa per un attimo *Darstellung*, diventa cioè proiezione e comunicazione. Teatralità come rimedio esistenziale, come estrema, ma anche contraddittoria difesa contro la morte. È a questo punto infatti che la riflessione sul teatro, attinta del resto a testi classici sul fenomeno (Diderot, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Artaud vengono esplicitamente citati come punti nodali entro cui si muove il pensiero creativo di Bernhard), s'incontra con la tradizione sostanzialmente barocca che presiede allo sviluppo del teatro austriaco anche moderno (si pensi a Hofmannsthal, per esempio) e che investe il progetto estetico con una forte pressione etica. L'artificio perde cioè la sua spinta liberatoria e esaltante e raggela nel momento in cui lo si confronta con la vita, la quale gli sfugge totalmente ed è vista come tumultuosa, inafferrabile e feroce

al pari della natura, contro cui le costruzioni dell'intelligenza (costruzioni filosofiche, artistiche, scientifiche) non possono che fallire. Il teatro, come lo intende l'attore di nome Minetti nella pièce omonima, può aspirare alla verità solo se arriva a rappresentare la propria artificialità di costruzione intellettuale, se arriva cioè ad autodistruggersi. Minetti sogna una pièce che duri un attimo solo, quanto basta per apparire e scomparire, cancellando d'un solo tratto e trascinando nel buio la storia dell'uomo come storia di gesti impotenti: «Mostrare | in un istante solo | l'intera letteratura classica | percepirla | e distruggerla | annientarla | e contemporaneamente | in un solo istante | ribaltare il senso della storia | e la storia del senso signora mia».

Un teatro provocatorio dunque, ben al di là di quanto poteva esserlo quello politico-contestativo che si usava mettere in scena negli anni in cui Bernhard scriveva questo *Minetti*. Un teatro al limite, di cui si può parlare solo come di un'utopia. Che l'attore di nome Minetti sia riuscito o no a realizzarlo trent'anni prima non conta. Conta che quell'esperienza (effettiva o solo immaginata) segni il momento del suo rifiuto definitivo di mettere in scena, come direttore di teatro, il repertorio classico, il rifiuto di fingere cioè una conciliazione producendo un'azione teatrale in cui, come in uno specchio o in un punto focale (la grande ambizione goethiana), i dispersi frammenti della realtà come noi la percepiamo, si ricompangano in unità. In Bernhard lo specchio che il teatro continua a voler essere riflette la realtà come essa è, non pretende di suggerire vie d'uscita, non vuole alimentare illusioni.

Assistendo a uno spettacolo nel suo castello, il principe Saurau ritrova per un attimo la quiete non perché quella rappresentazione (di cui nulla viene riferito) gli abbia fatto intravedere spiragli di salvezza, sia insomma qualcosa di più o di diverso rispetto alle sue riflessioni filosofiche. In essa egli ha probabilmente riconosciuto, come in un concentrato, la sua situazione, cioè la contraddizione che caratterizza la sua attenzione di intellettuale, la quale è esistenza perché è contraddizione, proprio nel senso del contro-porre, del voler opporre nonostante tutto un linguaggio e un progetto a ciò che respinge ogni progetto e ogni linguaggio¹. Che è la storia di tutti i personaggi di Bernhard, nei racconti come nel teatro, un principio dilatabile fino al punto da essere determinante anche per soggetti di apparente motivazione politica come nel caso di *Der Präsident (Il Presidente, 1975)*, di *Vor dem Rubestand (Prima della pensione, 1979)* e di *Heldenplatz (Piazza degli eroi, 1988)*. Rappresentazioni di sfide e fallimenti, dunque, come si possono definire anche i testi teatrali di Friedrich Dürrenmatt, per il quale pure si è scomodata la categoria del barocco.